

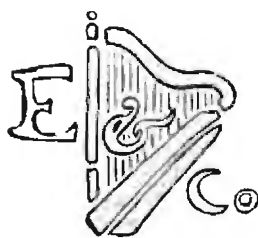
EUG. ARCHAINBAUD

EX-PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE  
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

# L'ÉCOLE DU CHANT

POUR TOUTES LES VOIX

MÉTHODE THEORIQUE ET PRATIQUE



LA MÉTHODE COMPLÈTE, CARTONNÉE

Prix net : 10 francs

PARIS  
ENOCH ET C<sup>ie</sup>, ÉDITEURS DE MUSIQUE  
27, Boulevard des Italiens

London: ENOCH & SONS; Milan: CARISCH & JANICHEN;  
Benswick: HENRY LITOLEFF'S VERLAG.

*Tous droits d'édition, de reproduction et de traduction réservés pour tous pays,  
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.*



*Ad. L. F. F. F.*

# L'ÉCOLE DU CHANT

Pour toutes les voix





EUG. ARCHAINBAUD

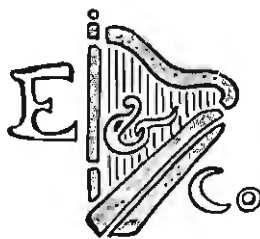
EX-PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

# L'ÉCOLE DU CHANT

POUR TOUTES LES VOIX

MÉTHODE THÉORIQUE ET PRATIQUE



LA MÉTHODE COMPLÈTE, CARTONNÉE

Prix net : 10 francs

PARIS

ENOCH ET C<sup>ie</sup>, ÉDITEURS DE MUSIQUE

27, Boulevard des Italiens

London : ENOCH & SONS; Milan : CARISCH & JÄNICHEN

Brunswick : HENRY LITOLFF'S VERLAG

*Tous droits d'édition, de reproduction et de traduction réservés pour tous pays  
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.*

COPYRIGHT MCM BY ENOCH & C<sup>ie</sup>

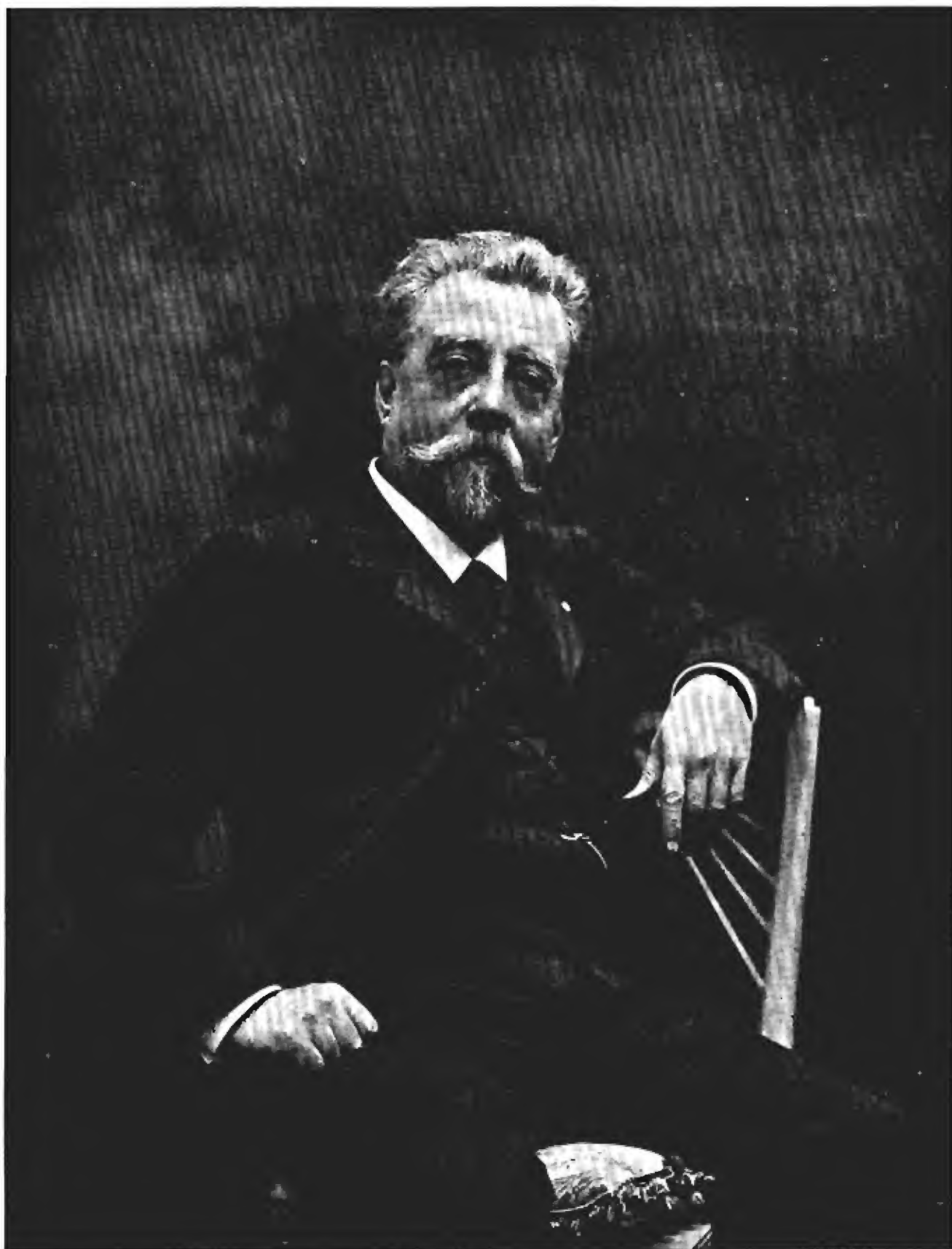
USED  
SHELF



A MON AMI MASSENET,  
MEMBRE DE L'INSTITUT

*TÉMOIGNAGE D'AFFECTION  
ET D'ADMIRATION SINCÈRE.*

EUGÈNE ARCHAINBAUD.



*Cliché Cautin & Berger.*

EUGÈNE ARCHAINBAUD

Lettre d'Approbation de Monsieur MASSENET, Membre de l'Institut.

Le 4 août 1910.

Mon cher ami,

c'est avec reconnaissance que j'accepte la dédicace de ce très utile et très intéressant ouvrage que vous publiez aujourd'hui

des saines théories qu'il renferme, des aperçus nouveaux, la logique des déductions, et la sens artistique avec lequel sont traités le chapitre de l'expression, du sentiment, et du style, en font un livre nécessaire pour tous les maîtres, et indispensable aux élèves par suite de la combinaison qui le rend accessible à toutes les voix

Je n'hésite pas à lui donner mon entière approbation.

Tout à vous.

Masset

# TABLE DES MATIÈRES

## PREMIÈRE PARTIE

	Pages		Pages
Lettre autographe de M. MASSENET, de l'Institut . . . .	VII	CHAPITRE V ( <i>suite</i> ). — Voix de poitrine, femmes . . . .	13
AU LECTEUR . . . . .	3	CHAPITRE VI. — Voix de tête, femmes . . . . .	16
CHAPITRE I. — De la tenue . . . . .	5	— — — Voix de tête, hommes . . . . .	17
CHAPITRE II. — Ouverture de la bouche . . . . .	5	CHAPITRE VII. — Voix mixte . . . . .	18
CHAPITRE III. — Respiration . . . . .	5	CHAPITRE VIII. — Qualité du son . . . . .	19
CHAPITRE IV. — Attaque ou émission . . . . .	7	CHAPITRE IX. — Passage de la voix de poitrine à la	
— — — Manière de se servir des exercices . . . .	8	voix de tête . . . . .	22
CHAPITRE V. — Registres . . . . .	12	CHAPITRE X. — Tenue de la voix, diminution du	
— — — Voix de poitrine . . . . .	12	son filé . . . . .	29
— — — Voix de poitrine, hommes . . . . .	13		

## DEUXIÈME PARTIE

	Pages		Pages
Agilité. Formation et développement du martellement.		Vocalisations descendante et ascendante réunies . . . .	69
Vocalisation descendante. Exercice n° 1. . . . .	33	Extension de la voix . . . . .	120
Vocalisation ascendante. Exercice n° 1. . . . .	35	Étude des grupetti. Préparation à la cadence . . . . .	128
Du martellement . . . . .	36	Cadence d'un demi-ton. Exercice 1 <sup>er</sup> . . . . .	144
Martellement descendant . . . . .	37	Cadence d'un ton. Exercice 2 <sup>e</sup> . . . . .	148
Martellement ascendant . . . . .	37	— — — Exercice 3 <sup>e</sup> . . . . .	152
De l'accompagnement . . . . .	39	— — — Exercice 4 <sup>e</sup> . . . . .	154
Vocalisation descendante. Exercice n° 2. Suite d'exercices.	40	Exercices chromatiques . . . . .	157
Vocalisation ascendante. Exercice n° 2. Suite d'exercices.	56	Accords brisés . . . . .	194

## TROISIÈME PARTIE

	Pages		Pages
La parole unie au chant . . . . .	201	De la Respiration, considérée grammaticalement, au	
Voyelles chantées . . . . .	202	point de vue de la déclamation lyrique . . . . .	207
Articulation . . . . .	202	De la Respiration au point de vue mélodique . . . . .	209
Remarque . . . . .	203	Le Sentiment. L'Expression. Le Style . . . . .	212



# Au Lecteur

---

*Cet ouvrage a été composé dans le but de servir à tous les élèves, quel que soit le genre de leur voix. A cet effet, les Exercices qu'il renferme sont écrits dans tous les tons et combinés de manière à exercer les voix basses ou hautes indistinctement.*

*La manière de procéder est indiquée au chapitre IV, page 8.*

*Les accompagnements sont assez simples pour que l'élève, n'étant même pas pianiste, puisse les exécuter facilement.*

*Dans la I<sup>e</sup> Partie de l'ouvrage, destinée à l'émission de la voix, j'ai développé une théorie complète, claire, précise et ne laissant subsister dans l'esprit de l'élève aucun doute sur la manière dont il doit diriger ses efforts.*

*La II<sup>e</sup> Partie, qui traite de l'agilité, renferme tout ce qu'il faut savoir pour exécuter les traits les plus difficiles.*

*Ce ne sont pas de banales formules, mais des séries d'exercices gradués, dont chacun est la conséquence rigoureuse de celui qui précède et de celui qui suit.*

*L'élève qui les exécutera tous irréprochablement possédera un mécanisme parfait.*

*La III<sup>e</sup> Partie traite de la manière d'unir d'une façon correcte la parole au chant, avec une irréprochable articulation, une diction pure, du sentiment, de l'expression et du style.*

*Je serais heureux que cette étude, à laquelle j'ai consacré la plus grande partie de ma vie, fût appréciée par toutes les personnes qui s'occupent de chant : professeurs, élèves, artistes ou amateurs ; j'aurai ainsi contribué à répandre le goût des saines doctrines un peu délaissées aujourd'hui, à éclaircir certains principes restés, jusqu'à présent, un peu obscurs, et, par cela même, aidé au progrès de l'art que j'ai passionnément aimé.*

EUG. ARCHAINBAUD.





# PREMIÈRE PARTIE

---

## CHAPITRE PREMIER

### DE LA TENUE

Le chanteur doit avoir une tenue simple et exempte de toute affectation.

Le corps sera droit, d'aplomb, les épaules en arrière, la poitrine ouverte, la tête droite.

On évitera, pendant l'exercice du chant, de plisser le front, de froncer les sourcils, et de remuer les yeux ; en un mot, on ne doit faire aucune grimace.

Ces conditions ne sont pas toujours faciles à remplir, parce que les défauts relatifs à la tenue proviennent quelquefois de la difficulté qu'on éprouve à émettre le son, — certains artistes ne pouvaient chanter qu'en gesticulant, — mais avec de l'attention et quelque persévérance, on arrive parfaitement à vaincre ces résistances.

## CHAPITRE II

### OUVERTURE DE LA BOUCHE

L'ouverture de la bouche doit être moyenne, suffisante, sans exagération ni raideur, particulièrement aux coins des lèvres, qui doivent conserver toujours leur mollesse naturelle.

Au reste, cette ouverture sera relative à la conformation particulière de chaque individu et telle, qu'elle permette à la voix de sonner entière et avec une bonne qualité.

Il va sans dire que si une ouverture insuffisante ne permet pas à la voix de sortir, une ouverture exagérée, qui n'enfermerait plus le souffle dans la cavité buccale, enlèverait à celle-ci toutes ses qualités résonnantes.

L'expérience d'un bon maître, chanteur habile, est ici d'un secours inappréciable.

La langue sera tenue aplatie et touchant légèrement les dents inférieures.

## CHAPITRE III

### RESPIRATION

La respiration ordinaire doit être de moyenne ampleur.

On doit la prendre, dans les exercices, lentement et sans bruit.

On évitera de soulever les épaules.

Ces simples principes sont absolument suffisants pour commencer à étudier ; mais aujourd'hui on s'est tellement occupé de divers systèmes de respiration, que je crois utile à la sécurité et à l'instruction de mes lecteurs de leur faire connaître les raisons qui, en déterminant mes convictions personnelles sur ce sujet, m'ont décidé à m'en tenir aux simples règles exposées ci-dessus.

Posons d'abord en principe que les mouvements des organes de la respiration et de l'expiration doivent être sous la dépendance absolue de la volonté du chanteur, et examinons maintenant la respiration naturelle.

Quand l'enfant naît, si, pour une cause quelconque, l'air n'entraîne pas dans ses poumons, la mort serait instantanée ; mais l'air y pénétrant immédiatement, tous les organes appelés à concourir à l'acte respiratoire entrent en mouvement.

L'air est donc ici le véritable moteur, puisque sans lui ces organes ne fonctionneraient pas.

Leur mécanisme agit donc d'une manière *passive*.

Ce mécanisme est connu de tout le monde ; l'air pénétrant par l'ouverture du larynx est conduit par la trachée et les bronches dans les poumons ; ceux-ci, en se dilatant, augmentent la capacité thoracique, et le diaphragme s'abaisse.

L'inverse se produit immédiatement ; les poumons ne pouvant conserver l'air qu'ils ont aspiré, le diaphragme remonte, le thorax reprend sa position première, les poumons se dégonflent, et l'air est expiré par les bronches, la trachée et l'ouverture du larynx. C'est la respiration et l'expiration naturelles ; c'est ainsi que l'homme respirera et expirera toute sa vie. Mais il est indispensable de remarquer que jusqu'ici les mouvements qui accompagnent l'aspiration et l'expiration, se produisent *passivement*, c'est-à-dire que la volonté n'y joue aucun rôle.

Mais cette respiration, qui suffit à entretenir la vie, serait absolument insuffisante pour chanter. Celui qui aurait la prétention de s'en contenter ressemblerait à un homme qui voudrait briser un obstacle sans contracter ses muscles.

L'exercice du chant exige des respirations plus amples, et c'est alors qu'apparaît le rôle de *la volonté*.

L'air devant être aspiré en plus grande quantité, il est indispensable que le jeu des organes soit beaucoup plus accentué ; il ne s'agit plus de laisser seulement entrer l'air dans les poumons, il faut l'y attirer dans des proportions *voulues*. A ce moment, les muscles, dont le jeu était peu apparent, fonctionnent de par la volonté d'une manière beaucoup plus prononcée.

Les inspireurs, agissant sur le thorax et les poumons à la manière d'un soufflet, attirent une grande quantité d'air et agrandissent d'autant le diamètre de la poitrine, pendant que le diaphragme descend.

Nous voici loin du point de départ, puisque nous substituons à la *passivité, la volonté et l'action*.

Dans l'aspiration portée à ses dernières limites, les épaules même entrent en mouvement, ce qui est inutile et doit être proscrit de l'étude du chant, une bonne respiration normale pouvant suffire dans tous les cas ; mais le fait existe.

Il est bon de remarquer que les mouvements du diaphragme *suivent* ceux des poumons, mais ne les *commandent pas* — la fonction de ce muscle reste donc *passive*.

Manuel Garcia, dans sa grande méthode, s'exprime ainsi sur la manière dont le chanteur doit respirer : « Pour inspirer facilement, ayez la tête droite, les épaules effacées sans raideur et la poitrine libre ; soulevez la poitrine par un mouvement lent et régulier et rentrez le creux de l'estomac. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter ces deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air. » Ces principes, qui ont été ceux des plus grands chanteurs connus, sont contestés aujourd'hui par un certain nombre d'artistes, au nom d'une physiologie que Manuel Garcia connaissait beaucoup mieux que la plupart d'entre eux.

Ayant sur moi-même expérimenté le système qu'ils préconisent, je puis en expliquer le mécanisme au lecteur.

Je ne commettrai pas la niaiserie de les accuser de faire respirer *du ventre* ; de pareilles balivernes ne sauraient trouver place ici : je me contenterai d'exposer le système dans toute son exagération.

Se basant sur ce que les poumons sont à leur partie inférieure plus larges qu'à leur partie supérieure, ils concluent que l'air n'a pas besoin de pénétrer dans le haut du poumon et, pour l'en empêcher, certains d'entre eux vont jusqu'à exercer de fortes compressions sur la partie supérieure de la poitrine. Ce n'est pas tout. Sachant comme tout le monde que dans l'aspiration le diaphragme s'abaisse, ils basent tout sur cet abaissement et vont jusqu'à proscrire les mouvements de la partie inférieure du thorax pendant l'aspiration ; pourvu que le diaphragme s'abaisse et que le ventre se gonfle, cela leur suffit. Le jeu naturel des muscles de la poitrine est ainsi neutralisé ou tout au moins atténué.

Repoussant le mouvement d'élévation de la partie inférieure du thorax, ils proscrivent naturellement le mouvement rentrant du creux de l'estomac qui en est la conséquence naturelle.

Comme je l'ai dit plus haut, j'ai assisté à ces expériences, je les ai pratiquées sur moi-même à mes risques et périls et je n'hésite pas à déclarer que ces errements sont non seulement illogiques, mais aussi dangereux pour la vie que *pour la voix*.

Ce n'est pas seulement l'aspiration qui est faussée par ces principes, mais, ce qui est plus grave encore au point de vue vocal, *l'expiration* : car, l'inertie forcée des muscles thoraciques, qui sont les vrais conducteurs et régulateurs du souffle, met le chanteur dans l'impossibilité de diriger l'expiration. Il ne peut plus, dans ces conditions, que heurter des sons *qu'il ne saurait contenir*, puisqu'il a, dans une certaine mesure, paralysé le jeu *des seuls organes* qui rendent possible la direction du souffle, se plaçant ainsi en contradiction flagrante avec le principe incontestable que la respiration et l'expiration du chanteur doivent être sous la dépendance absolue de *sa volonté*.

## CHAPITRE IV

### I

## ATTAQUE (OU ÉMISSION)

Pour émettre la voix d'une manière correcte il faut, après avoir scrupuleusement observé ce qui a été dit précédemment et lorsque les poumons sont munis d'une suffisante quantité d'air, retenir un moment sa respiration, le temps seulement de fixer dans l'oreille et de préparer l'intonation qu'on va prendre, puis chasser *à la fois et le souffle et le son*, franchement mais sans effort, en ayant soin que chaque parcelle d'air dépensé soit représentée par une quantité de son analogue, ce qui n'aurait pas lieu si le souffle s'échappait avant l'intonation.

Le son sera attaqué juste et sans jamais traîner pour arriver à la note.

Après avoir lu ce chapitre *en entier*, l'élève pourra commencer l'étude des exercices 1 et 2, surtout s'il est guidé par un bon maître.

Mais il devra en même temps lire les chapitres suivants, afin d'avoir au plus vite une idée générale de tout ce qui est relatif à l'émission de la voix.

De même que pour la respiration, plusieurs systèmes ont été mis en avant à ce sujet par différents maîtres. Cela s'explique : la respiration et l'émission ont une telle importance dans l'étude du chant, qu'il est bien naturel que de sérieux artistes s'en soient préoccupés.

Je dois examiner cette question sous ses différents aspects.

Le son peut être attaqué de trois manières différentes.

La première consiste à donner la note en la faisant précéder d'une légère expiration, comme dans l'*h* dite aspirée.

Ce système, employé par de célèbres chanteurs, a rencontré de nombreux détracteurs ; ceux-ci reprochent à cette émission la légère déperdition d'air qui se produit avant l'attaque de la note.

L'inconvénient n'est pas aussi grave qu'ils veulent bien le dire, car, lorsqu'on chante avec des paroles, toutes les fois qu'un mot commence par une sifflante comme l'*s*, le *c* doux, le *z*, l'*f*, le *v*, le *g* doux, le *j* et l'*h* aspirée, qui toutes comportent une petite déperdition d'air avant l'attaque de la note, je ne sache pas que l'émission soit pour cela défectueuse.

La critique est donc au moins exagérée.

On reproche encore à ce système d'exposer l'élève à faire entendre avant l'émission de la note un portamento. Cette objection n'est point fondée. Tous les artistes qui ont chanté ainsi ont attaqué la note juste, l'ont fait attaquer juste à leurs élèves, et tous les maîtres savent qu'il en doit être ainsi.

Frappé des susdites critiques, M. Manuel Garcia a préconisé un procédé pour éviter les soi-disant inconvénients du système.

C'est la seconde manière d'émettre la voix.

J'en emprunte la définition à son auteur :

« Quand les poumons seront pleins d'air, attaquez les sons très nettement par un petit coup sec de la glotte.

« Il faut préparer ce coup de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l'air

à ce passage; puis, comme s'il s'opérait une rupture au moyen d'une détente, on l'ouvre par un coup sec et vigoureux (plus rien du petit coup sec) semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le *p*. Ce coup de gosier ressemble aussi à l'action de l'arcade palatine exécutant le mouvement nécessaire pour articuler la lettre *k*. »

C'est la théorie de l'effort.

Essayez de briser un obstacle quelconque, immédiatement votre gosier se contractera de cette façon.

L'auteur donne à cette manière d'émettre la voix le nom de *coup de glotte*. Mais tous les sons qu'une voix peut produire étant engendrés par la glotte, ils ne peuvent s'émettre que par un *coup de glotte*; il n'y a donc ici qu'une manière particulière de donner *ce coup*.

L'expression *coup de la glotte* peut être appliquée à toute émission de son.

Cette attaque a, selon moi, le grave défaut d'être *une invention*. Dans l'étude des phénomènes naturels il ne faut rein inventer; on doit observer la nature, la connaître à fond s'il se peut et favoriser par cette connaissance son développement naturel, ce qui est la grande science; il n'y faut rien mettre de soi.

Le système a d'autres inconvénients.

L'accumulation de l'air contre la glotte fermée, avant l'émission du son, constitue dans l'attaque un double mouvement qui est inutile et qui ne permet pas les attaques rapides; cette accumulation donne à l'émission une très grande dureté, même quand elle est atténuée, ainsi que le recommande l'auteur dans certains cas; ce n'est pas parce qu'on l'exécutera piano que le mécanisme en sera changé. Cette attaque communique au son une grande sécheresse et lui enlève son élasticité.

Faut-il ajouter qu'elle est on ne peut plus désagréable à l'oreille? Cela s'entend, et l'auteur le sentait si bien, qu'il recommande souvent de l'atténuer.

Et que devient l'application du principe lorsque l'on doit chanter avec des paroles et rencontrer à chaque instant, comme je l'ai dit plus haut, des mots qui, commençant par des consonnes, sont en opposition constante avec le principe; et qu'est-ce qu'un principe qui doit être constamment modifié dans l'application, sinon une invention arbitraire?

Pour corroborer mon opinion sur ce système d'émission, je ne puis mieux terminer qu'en citant ce passage d'un grand artiste, M. C. Battaille, qui fut lui-même élève de Garcia, et qui, dans son livre sur *l'Enseignement du Chant*, s'exprime ainsi :

« Le laryngoscope m'a démontré avec quelle difficulté le larynx se prêtait aux attaques de son brusques et sèches, aussi ne puis-je admettre au début des études l'emploi du procédé appelé : *Coup de glotte*. »

Pour la troisième manière de prendre le son, celle que je crois exempte de tous les inconvénients précités, se reporter aux principes énoncés au commencement de ce chapitre.

Ce système permet d'attaquer la note juste, fort ou piano, absolument instantanée, sans aucune déperdition de souffle avant l'émission de la note, sans accumulation d'air contre la glotte fermée et par conséquent sans dureté.

## MANIÈRE DE SE SERVIR DES EXERCICES DE CETTE MÉTHODE

Quelle que soit la voix de l'élève et quelle que soit la forme de l'exercice, on commencera toujours par la note la plus basse qu'on puisse timbrer sans effort, pour s'arrêter à la note la plus haute qu'on puisse donner de même et redescendre s'il y a lieu.

Par exemple : pour l'exercice n° 1. Si c'est une basse, l'élève commencera l'exercice dans le ton de *la bémol* et pourra s'arrêter au ton de *ré bémol* (mesures 35 et 36), puis reprendre au ton de *do* (mesures 65 et 66) jusqu'à la fin.

Si c'est un mezzo ou un baryton, il pourra commencer au ton de *do* (9° et 10° mesures) pour monter jusqu'au ton de *mi* (mesures 41 et 42), puis reprendre au ton de *mi bémol* (mesures 59 et 60) et redescendre jusqu'à la note par laquelle il aura commencé.

### EXERCICE I<sup>er</sup>

Pour ce premier exercice, on ne demandera à l'élève aucune nuance ; il s'agit ici simplement d'émettre la voix avec franchise et en soutenant un peu les sons.

La progression harmonique suivante n'a pour objet que de fournir à l'élève, si peu pianiste qu'il soit, (et quelle que soit sa voix), une formule élémentaire pour moduler par demi-tons en montant ou en descendant et de soutenir ses intonations ; mais la marche suivante n° 2 est préférable, l'ascension continue par demi-tons pouvant être fatigante pour les jeunes voix.

The musical score for Exercise I consists of six systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The vocal line is a simple melody of half notes, starting on B-flat and ascending stepwise to G. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands. The first system shows the vocal line with a half rest in the first measure, followed by half notes B-flat, C, D, E, F, G. The piano accompaniment begins with a B-flat major triad in the right hand and a B-flat major triad with an octave B-flat in the left hand. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system shows the vocal line with a half rest in the first measure, followed by half notes G, F, E, D, C, B-flat. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The fourth system continues the vocal melody and piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line with a half rest in the first measure, followed by half notes B-flat, C, D, E, F, G. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The sixth system continues the vocal melody and piano accompaniment.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains a series of half notes and rests. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats. They contain complex chordal textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a dense harmonic accompaniment.



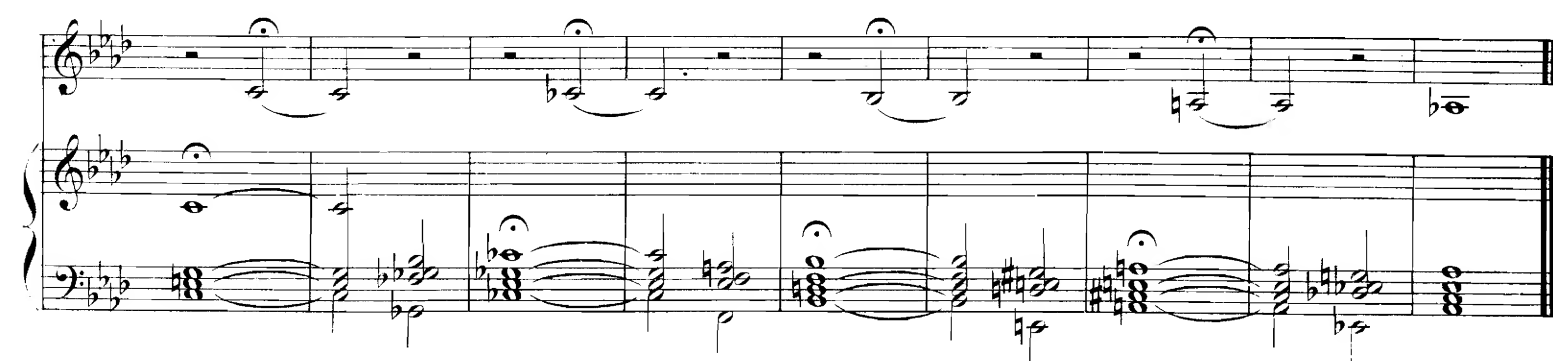
The second system of musical notation continues the piece. The top staff features a melodic line with half notes and rests. The grand staff below it provides a rich harmonic foundation with dense, beamed chordal textures in both the treble and bass registers.



The third system of musical notation shows the continuation of the melodic and harmonic themes. The top staff has a melodic line with half notes and rests. The grand staff below it maintains the dense, beamed chordal texture, with some variation in the bass line.



The fourth system of musical notation continues the composition. The top staff features a melodic line with half notes and rests. The grand staff below it provides a rich harmonic foundation with dense, beamed chordal textures in both the treble and bass registers.

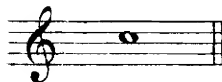


The fifth system of musical notation concludes the piece. The top staff features a melodic line with half notes and rests. The grand staff below it provides a rich harmonic foundation with dense, beamed chordal textures in both the treble and bass registers, ending with a final chord.

## EXERCICE II

### I

On prendra un son du médium de la voix se timbrant naturellement et sans effort. — Je suppose *ut* si c'est un ténor.



Puis on descendra par demi-tons (en se servant de l'accompagnement du n° 1) jusqu'à la note dont l'élève pourra facilement reprendre l'octave supérieure.



Arrivé ici, on attaquera le sol à l'octave et l'on redescendra ainsi qu'il suit :



de cette manière tous les sons de la voix se trouvent exercés, ce qui est indispensable, sans que l'élève ait été exposé à détruire l'équilibre de son organe en appuyant avec trop de persistance sur une partie quelconque de l'étendue. C'est là ce qu'il faut éviter, quelle que soit la marche adoptée.

A la fin des sons, l'élève évitera de laisser tomber bruyamment ce qui lui reste de souffle dans les poumons.

### II

Certains élèves attaquent le son naturellement et très correctement ; d'autres, au contraire, éprouvent un certain embarras pour émettre la note en observant toutes les conditions exigées plus haut.

Pour ces derniers je conseille l'exercice suivant n° 3, qui du reste est excellent dans tous les cas.

Les croches qui précèdent la note tenue doivent être séparées les unes des autres par un petit arrêt de la respiration, mais sans aspirer à nouveau pour chacune d'elles.

Il est rare qu'à la deuxième ou troisième attaque la note ne sorte pas parfaitement nette, avec un mécanisme très pur.

## EXERCICE III



Il est inutile d'indiquer une nouvelle formule d'accompagnement pour cet exercice ; la précédente peut servir et, dans la plupart des cas, il suffit de le faire sur quelques notes pour obtenir le résultat désiré.

On pourra se servir pour monter ou descendre des mêmes accords que pour les exercices précédents.

## CHAPITRE V

### I

## REGISTRES

On appelle *registre* une suite de sons produits par le même principe mécanique et conséquemment homogènes.

Les hommes et les femmes possèdent, en général, la faculté de faire entendre deux sortes de sons (ou registres) auxquels on a donné les noms de *sons de poitrine* et *sons de tête*.

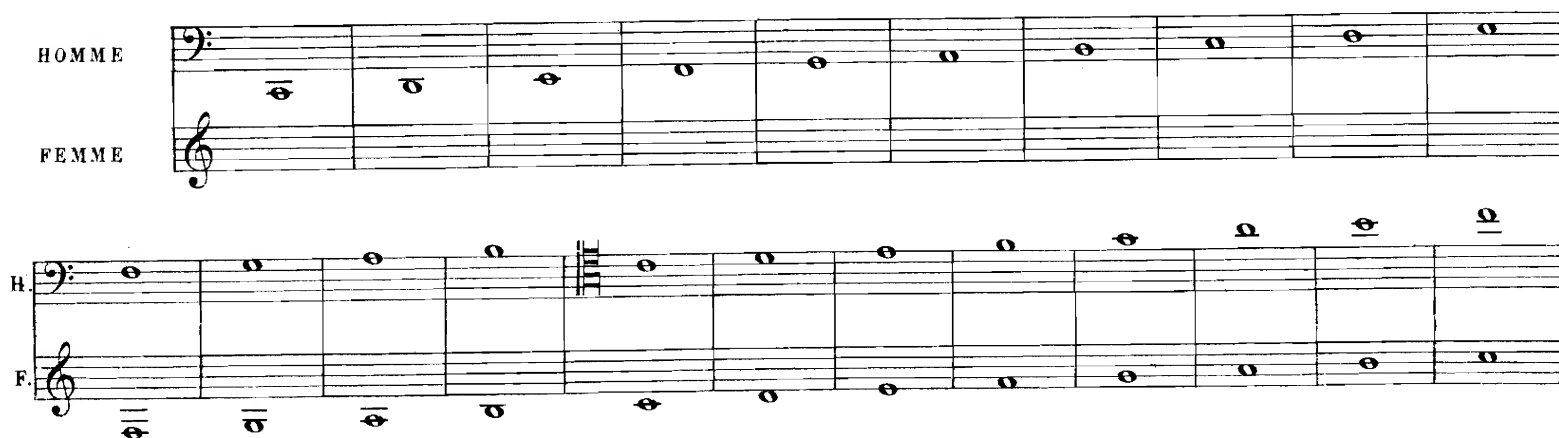
Le son de tête est naturel à la femme.

Le son de poitrine est la voix naturelle de l'homme. Néanmoins, ces deux voix ou registres peuvent être obtenus par un homme comme par une femme dans certaines conditions qui seront développées dans les paragraphes suivants.

### II

## VOIX DE POITRINE

Le registre de poitrine dans son ensemble peut embrasser l'étendue suivante :



Très peu de voix atteignent les extrémités de cette classification. Cependant certains ténors ont dépassé l'*ut* naturel en haut et quelques basses ont pu descendre plus bas que l'*ut* grave.

Ainsi qu'on le voit par ce tableau, la voix de poitrine chez l'homme peut fournir trois octaves d'étendue, tandis que la voix de femme ne peut faire entendre dans ce même registre qu'une étendue bien plus restreinte.

J'examinerai plus loin les différences qui existent entre la voix de tête chez l'homme et chez la femme ; pour le moment, et pour ne pas abandonner *la voix de poitrine*, je vais passer aux divisions ou aux différents caractères qu'elle affecte chez l'homme.



### III

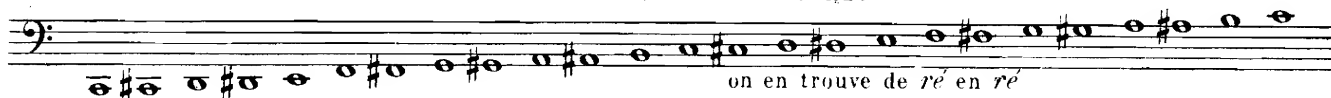
## VOIX DE POITRINE (HOMMES)

Si chez l'homme l'étendue générale de la voix de poitrine est grande, celle de chaque individu en particulier est souvent bien petite.

Les voix d'hommes de deux octaves sont très rares, le plus souvent elles ne dépassent pas une douzième et même ne l'atteignent point.

Le volume de la voix, son étendue, c'est-à-dire la place qu'elle peut occuper dans l'échelle musicale, et aussi sa tessiture (1), ont donné lieu aux dénominations suivantes pour les différents genres de voix.

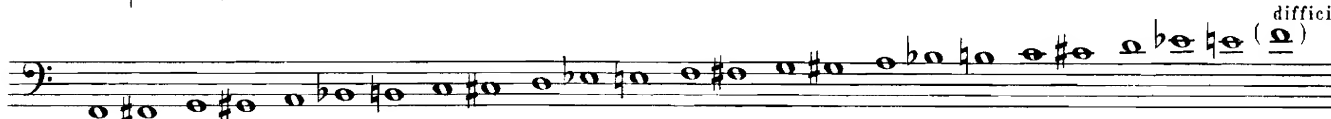
BASSE TRÈS GRAVE — TRÈS RARE.



BASSE GRAVE



BASSE CHANTANTE



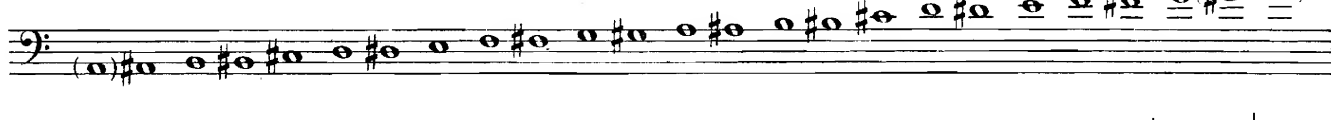
BARYTON GRAVE



BARYTON ÉLEVÉ



TÉNOR GRAVE



TÉNOR ÉLEVÉ



Je donne ici toute l'étendue possible à chaque genre de voix.

Ainsi considérées, les voix sont faibles dans le bas et pénibles dans le haut.

### IV

## VOIX DE POITRINE (FEMMES)

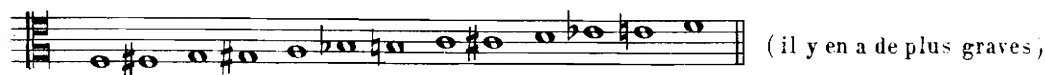
Il ne faut pas perdre de vue que la voix de poitrine appartient particulièrement à l'homme, et que, si la plupart des femmes peuvent s'en servir avec succès, aucune d'elles ne pourrait l'employer continuellement.

L'étendue de ce registre étant beaucoup plus limitée chez la femme que chez l'homme, la classification qu'on en peut faire est aussi moins complète.

(1) On appelle tessiture l'étendue moyenne de la voix sur laquelle un chanteur peut s'exercer continuellement sans aucune fatigue et dont le timbre est naturel.

On divise les voix de femmes en soprani, mezzo soprani et contralti.

Les voix de contralti, fort rares et malheureusement délaissées aujourd'hui (du moins au théâtre), peuvent faire entendre en voix de poitrine l'étendue suivante :



qui correspond dans la voix de l'homme à celle-ci :



Il y a des contralti qui peuvent étendre plus haut la voix de poitrine ; certains maîtres ont même avancé que la voix de contralto comportait *naturellement* des notes de poitrine plus aiguës que la voix de soprano, mais le fait n'est pas constant et je crois que l'étendue ci-dessus indiquée est ordinaire.

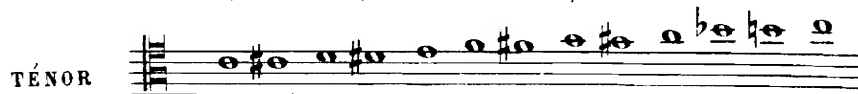
On entend, à la vérité, des chanteuses, quelle que soit leur voix du reste, qui donnent avec force des sons de poitrine en dehors de ces limites, mais cela pour masquer, la plupart du temps, un médium insuffisant ou altéré et pour trouver une plus grande sonorité dans un vaste espace. Tout ceci conduit à la ruine de la voix naturelle.

## V

Il est impossible de préciser l'étendue de voix de poitrine que peut faire entendre chaque voix de femme en particulier, car ce registre comporte de grandes variétés. Certains soprani n'ont pas du tout de voix de poitrine (il est vrai que c'est exceptionnel), d'autres peuvent en faire entendre deux ou trois notes, quelquefois même, mais rarement, une octave (1).



étendue qui correspond à celle-ci dans la voix de l'homme.



Dans les voix de mezzo et de contralto, l'étendue de ce registre est aussi très variable. On rencontre des contralti qui montent en voix de poitrine plus facilement que certains mezzo soprani ; d'autres fois des soprani aigus qui descendent très bas, comme si la nature avait placé dans un seul larynx une voix de tête de soprano et une voix de poitrine de baryton.

Les deux exemples qui précèdent sont aussi étendus que possible, ne sont placés ici que pour montrer l'aspect général de la voix de poitrine chez la femme, et la comparer à la voix de poitrine chez l'homme.

Dans les exercices, on limitera le soprano au *fa*,



sans même l'exiger en voix de poitrine s'il y était rebelle, car en aucun cas on ne doit forcer la voix.

On calculera d'après cette donnée pour les voix plus graves, qui ne devront jamais être poussées plus loin que leurs limites naturelles.

(1) Ce n'est pas une qualité, mais il faut enregistrer le fait.

VI

Pour faire étudier à une femme l'émission de la voix de poitrine, on prendra un son dans le médium de ce registre ; par exemple la note ré.



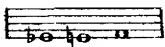
Si cette note ne peut sortir qu'en voix de tête, on descendra par demi-tons jusqu'à ce qu'on en trouve une qui sonne naturellement, ce qui souvent ne se produit qu'à l'extrémité grave ; ce premier son obtenu, on remontera par demi-tons avec ce même registre jusqu'à la dernière note facile, sans dépasser toutefois

le *fa*,



à moins qu'on n'ait affaire à une de ces voix tout exceptionnelles dont j'ai parlé au précédent chapitre, mais en aucun cas on ne devra tolérer l'effort.

Il arrive quelquefois que l'élève ne peut en commençant faire entendre aucun son de poitrine à cause du manque d'habitude. Il faut dans ce cas rester constamment dans le grave et exiger des attaques vigoureuses, en donnant au fond de la bouche une ouverture un peu élargie.

Les sons supérieurs  sont quelquefois difficiles, par la seule raison qu'ils n'ont jamais été donnés qu'en voix de tête. Pour les aider à sortir, si le maître le juge nécessaire, on fera avec fruit l'exercice suivant :

EXERCICE IV

DÉVELOPPEMENT DE LA VOIX DE POITRINE (FEMMES)

## VII

Pour cet exercice on devra, après avoir émis la première note en voix de poitrine, traîner vigou-  
reusement la voix jusqu'à la seconde note, en conservant le même timbre. Je l'ai écrit en com-

mençant par la note *sol*  mais naturellement on devra, selon le genre de voix, commencer

un ou deux degrés plus haut.

De bons exemples donnés par le professeur seront ici fort utiles à l'élève, car il est fort difficile, sinon impossible, de donner par la seule description l'idée d'un timbre dont on ne posséderait pas le premier rudiment.

Si le registre de poitrine était rebelle à tous ces essais, il faudrait y renoncer et étudier avec la voix de tête dans toute l'étendue.

Les personnes qui se trouvent dans ce dernier cas ont du reste, pour l'ordinaire, les notes basses de tête assez fortes.

On pourra cependant essayer de temps à autre de revenir à l'étude de la voix de poitrine jusqu'à ce qu'il soit avéré qu'elle ne sortira jamais, ce qui d'ailleurs est assez rare.

## CHAPITRE VI

### I


## VOIX DE TÊTE (FEMMES)

Le registre de tête, chez la femme, embrasse dans sa totalité l'étendue suivante :

Correspondant chez l'homme à 

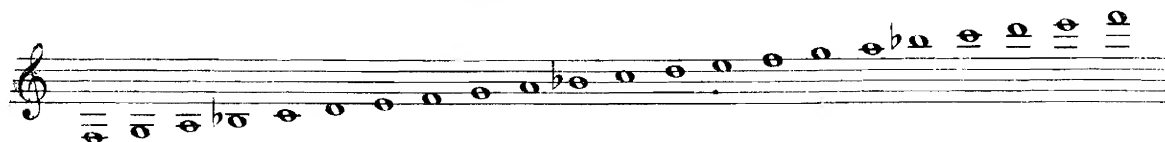
Certaines voix de femmes peuvent descendre davantage, mais ces notes extrêmes sont tellement faibles que la voix de poitrine les remplace avantageusement.

Quelques sopranis dépassent le *ré* aigu ; plusieurs chanteuses connues ont fréquemment atteint le *fa*

 dans des traits lancés ou piqués.

Donc, la voix de tête de la femme peut, dans sa plus grande étendue, parcourir deux octaves et demie.

Si l'on y ajoute le registre de poitrine, qui est d'un emploi presque continuel et indispensable pour les voix graves, on arrive à l'étendue suivante :



c'est-à-dire trois octaves.

## II

Ces trois octaves se subdivisent ainsi qu'il suit, selon le volume, l'étendue et le caractère de chaque voix en particulier.

Exemple :

CONTRALTO GRAVE

MEZZO CONTRALTO

MEZZO SOPRANO

SOPRANO FORT

SOPRANO

SOPRANO AIGU

(1) Les notes marquées en noires sont assez rares.

L'étendue que je donne ici à chaque genre de voix est celle des voix théâtrales, qui doivent être fortes et longues, mais il en existe beaucoup d'intermédiaires qui peuvent avoir des qualités diverses et dont on peut tirer un très bon parti.

## III

Jusqu'ici l'élève femme devra continuer l'étude des quatre premiers exercices.

Mais il sera indispensable de lire en même temps les chapitres suivants, afin de ne rien ignorer de ce qui a rapport à l'émission de la voix.

Nous ne nous arrêtons pas encore d'une manière particulière à la qualité du son ; il suffit pour le moment de donner sa voix d'une manière franche et correcte.

## IV

### VOIX DE TÊTE (HOMMES)

L'homme dans son enfance chante en voix de tête, mais après l'époque de la mue, de quatorze à seize ans environ, sa voix baisse d'une octave ; le son de poitrine devient sa voix ordinaire, et il ne conserve pas toujours la faculté d'émettre des sons de tête. Quelques chanteurs cependant ont ce privilège ; j'en ai entendu qui avaient conservé une voix de femme complète et qui pouvaient chanter en voix de tête des airs entiers. Le fait est assez rare. Cependant ces voix sont les seules qui méritent la dénomination de voix de tête réelles ; non pas seulement parce qu'elles sont très étendues, mais parce qu'elles entrent réellement et complètement dans un registre tout différent du registre de poitrine, ce qui n'a pas lieu avec autant de franchise pour les voix incomplètes.

Pour les exercer, on n'a qu'à suivre exactement les mêmes principes que pour la voix de femme.

Quant aux autres, leur étendue limitée, leur faiblesse, leur qualité douteuse, permettent difficilement de les classer, et c'est malheureusement le plus grand nombre.

La physiologie ne nous a pas, jusqu'ici, démontré d'une manière certaine, à quelle différence de mécanisme on doit la différence entre les registres de poitrine et de tête, et jusqu'à ce que ce point capital soit éclairci, nous sommes obligés de nous en rapporter à l'expérience résultant des observations de chaque jour, pour obtenir quelque perfectionnement chez les élèves que la nature n'a pas doués d'une voix de tête réelle et complète.

Mes observations personnelles m'ont conduit à penser que la voix de tête chez l'homme est sous la dépendance de la qualité de sa voix de poitrine ; sans avoir l'audace de donner des règles positives à cet égard, je puis affirmer que j'ai rencontré des chanteurs dont la voix de tête s'est singulièrement étendue et améliorée sous le rapport de la qualité, sans aucun exercice, mais seulement après que la voix de poitrine a été correctement et solidement émise, et d'autres, dont la voix de tête a disparu complètement à la suite du travail de la voix de poitrine.

J'en conclus, non pas que la voix de poitrine est destructive de la voix de tête, comme on le pense généralement, mais que la production de ce dernier registre peut être gênée ou favorisée par une manière bonne ou mauvaise d'émettre la voix de poitrine.

Ce qui est certain, c'est que nous avons des chanteurs dont la voix de poitrine est fort belle, très étendue, et qui possèdent en même temps une très bonne voix de tête. En ce cas on ne saurait dire que l'une ait nui à l'autre.

## CHAPITRE VII

### VOIX MIXTE

Il me reste à parler d'une modification de la voix de l'homme, à laquelle certaines personnes donnent une importance un peu exagérée, mais qui doit néanmoins être analysée ici, puisque l'étude du chant doit comprendre tous les effets que l'organe vocal peut produire.

Arrivé à la hauteur où les notes de poitrine commencent à devenir un peu difficiles, si le chanteur abandonne brusquement toute contraction des cordes vocales, la voix de poitrine tombe complètement, mais en laissant toutefois subsister dans la cavité buccale une faible résonance presque sans timbre, mais qui, particulièrement chez les ténors, peut donner le change en faisant croire à l'adoucissement du son de poitrine. Les chanteurs ont donné à ce genre de résonance le nom de *voix mixte*.

On ne saurait lui en donner un mieux approprié, car, en effet, ce son n'est ni un son de poitrine ni un son de tête ; aussi, tout en reconnaissant qu'un chanteur adroit peut, dans certains cas dont nous parlerons plus loin, tirer parti de cette résonance, nous n'hésitons pas à déclarer qu'elle doit être considérée comme exceptionnelle et que son emploi non judicieux peut être dangereux pour le développement normal de la voix.

Son mécanisme est à la fois contraire au principe de contraction des cordes vocales, qui engendre la voix de poitrine, et au développement de la voix de tête, car il n'est pas le résultat d'un changement de registre radical.

Lorsqu'en émettant cette voix on se sert de la voyelle *i* ou de la voyelle *u*, la résonance buccale s'accroît davantage et la qualité de ce son se rapproche beaucoup de la voix de tête.

C'est le procédé employé par les chanteurs qui, ne pouvant changer de registre, veulent faire croire à l'existence d'une voix de tête absente ; le moyen fait quelquefois illusion à la condition de ne pas abandonner les voyelles *i* et *u*, ou autres analogues, mais ces sons sont toujours faibles et ce n'est pas là de la voix de tête, car le changement de registre ne s'effectue pas en réalité.

Pour passer de la voix de poitrine à la voix de tête, un changement complet dans le système de production du son est indispensable. *Il faut changer d'instrument.*

## CHAPITRE VIII

### I

## QUALITÉ DU SON

Pour l'intelligence des études qui ont rapport à la qualité du son, il est indispensable de se pénétrer du principe suivant :

La voix est un instrument, qui, de même que tous les instruments, a une qualité de son qui lui est propre, et, bien que nous soyons obligés de nous servir des voyelles comme points de comparaison entre les diverses qualités que peut revêtir un son, et, qu'en outre, ces voyelles nous soient souvent d'un grand secours pour obtenir telle ou telle modification de la voix, il faut se rappeler qu'aucune d'elles ne représente d'une manière absolue le *son propre de l'instrument*, et que, bien loin de se faire l'esclave d'une voyelle désignée à l'avance et de laquelle il ne saurait plus se passer, le chanteur, dont la voix sera correctement émise, devra faire entrer toutes les voyelles dans la sonorité normale de sa voix ; ce qui du reste est le seul moyen de prononcer en chantant avec indépendance et exactitude. Une voix qui n'est pas libre dans son émission ne peut rien prononcer.

### II

Posons d'abord en principe que la voix du chanteur doit être *franche, pleine et éclatante*.

Bien qu'une voix correctement émise offre entre tous les sons qui la composent une égalité parfaite, on peut, néanmoins, diviser l'ensemble de l'organe en trois parties distinctes. Le grave, le médium et l'aigu. Il faut éviter de confondre l'égalité avec l'homogénéité. Le mot homogène veut dire : de même nature. Or, dans une voix d'homme par exemple, tous les sons étant de poitrine et par conséquent engendrés par le même principe, ils sont naturellement homogènes, mais, malgré cela, une émission défectueuse, le rapprochement de sons dont les uns sont trop éclatants et les autres trop couverts, les uns faibles et les autres forts, etc., sont autant de causes qui, détruisant l'égalité du clavier, donnent l'impression d'un manque réel d'homogénéité.

Pour obtenir une bonne qualité de son dans la partie inférieure de sa voix, l'élève (homme) se servira de la voyelle *a*.

Le son de cette voyelle tiendra le milieu entre l'*a* tel qu'on le prononce dans les mots : ami, fat, et celui du mot âme.

Le premier serait grêle et aigu et manquerait de plénitude ; le second serait sourd et terne, il manquerait de timbre.

Cette voyelle une fois fixée, on pourra émettre la partie grave de la voix.

On remarquera alors qu'en s'élevant avec cette voyelle le son deviendra, par degré, un peu mince.

Cet inconvénient sera le signal de la nécessité d'une petite modification dans l'émission, pour obtenir une sonorité égale.

Au moment où le son devient sensiblement plus mince que les précédents, il convient de mélanger l'*a* d'un *o* extrêmement clair, tel qu'on l'emploie dans les mots : homme, flotte — ne pas le confondre avec l'*o* du mot côte, qui donnerait un résultat tout opposé. Ce mélange d'*o* clair doit être assez léger pour que le changement soit inappréciable pour l'auditeur, ce qui n'aurait pas lieu si l'*o* dominait l'*a* plus qu'il ne convient ; il doit seulement rendre l'*a* un peu plus nourri.

A l'aide de cette modification, la voix continuera à s'élever pleine, sonore et pure.

Mais, de même que pour la partie basse de la voix, si la qualité de son obtenue par ce procédé était conduite au delà d'une certaine hauteur, la voix redeviendrait criarde, glapissante et horriblement désagréable, sans parler des autres inconvénients qui en pourraient résulter.

A l'instant où le son prend cette mauvaise qualité, il faut opérer la seconde modification, qui

consiste à couvrir légèrement l'*o* clair en le ramenant à peu près à l'*a* du mot *âme*, afin d'atténuer l'éclat désagréable du son précédent.

Avec cette nouvelle voyelle, on montera, par degré, jusqu'à la dernière note qu'on puisse atteindre sans efforts. Dans cette dernière partie de la voix, on devra moins que jamais oublier que le son doit toujours être sonore et timbré, car le mélange exagéré des deux dernières voyelles avec l'*a* pourrait amener un son sourd, cotonneux, et peu susceptible de développement. Je me suis servi du mot *couvert* pour rendre sensible la différence qu'il doit y avoir entre la voyelle employée pour les sons de médium et celle dont on doit se servir pour les sons supérieurs, mais, ainsi que je l'ai dit plus haut, le son ne doit jamais être terne, ni sourd, et, pour éviter désormais tout désaccord entre ma pensée et le mot qui doit l'exprimer, j'emploierai, pour désigner la catégorie des sons supérieurs, le mot : *fermé*, par opposition au son de médium que j'appellerai : *ouvert*.

Le son grave étant émis avec un *a* clair, je lui donnerai la dénomination de *clair absolu*.

### III

## QUALITÉ DU SON. — VOIX DE POITRINE (FEMMES)

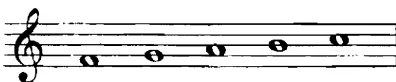
Toutes les règles, concernant l'émission de la voix de poitrine chez l'homme, peuvent servir à l'émission de la voix de poitrine pour la femme; mais ce registre, s'exerçant chez elle dans une moindre étendue, l'application qu'on en peut faire est beaucoup plus restreinte. Ainsi, les femmes, qui ne possèdent de voix de poitrine qu'à l'extrémité grave, ne peuvent se servir que du son *clair absolu*; celles qui peuvent monter davantage se serviront beaucoup plus du son ouvert; et enfin celles dont la voix de poitrine est exceptionnellement très étendue, pourront faire entendre, comme l'homme, les trois modifications : *clair absolu*, *ouvert* et *fermé* (1).

### IV

## QUALITÉ DU SON — VOIX DE TÊTE (FEMMES)

La partie basse de la voix de tête chez la femme (de même que la partie basse de la voix de poitrine) doit être claire et timbrée.

Je ne parle pas ici des sons extrêmement graves, qui deviennent naturellement un peu faibles, et sont généralement d'un meilleur effet en voix de poitrine qu'en voix de tête, mais la quinte suivante :



doit être claire et solide.

On se servira pour l'émettre de la voyelle *a* clair, sans arriver toutefois jusqu'à l'*a* du mot *ami*, qui donnerait un son trop grêle; mais il est indispensable que cette partie de la voix ne soit jamais *couverte*, car ces notes seraient absolument sans portée et, rapprochées des sons plus élevés, elles produiraient l'effet que les chanteurs appellent : *avoir un trou dans la voix*. Elles auraient aussi l'inconvénient plus grave de communiquer leur timbre sourd à toute l'étendue.

Ce timbre que j'appellerai *clair absolu*, par analogie avec la partie grave de la voix de poitrine,

(1) Il n'est pas inutile de remarquer, dès à présent, bien que nous ayons à traiter cette question plus loin, que l'absence de la dernière modification, (*son fermé*), obligeant la femme à laisser ouverts ses sons extrêmes de poitrine, le passage de ceux-ci à la voix de tête est très évident, et l'espèce de soubresaut qui l'accompagne très fort.



doit être modifié au moment où sa sonorité deviendrait trop mince et difficile à produire ; on doit alors, comme pour la production du son ouvert de poitrine, mélanger légèrement l'*a* d'o clair, mais toujours dans une proportion très légère, qui donne au son toute sa plénitude sans jamais l'étouffer en le voilant.

A l'aide de cette modification, l'organe prend tout le volume et tout le timbre qu'il est susceptible de produire.

Les sons émis de cette manière ont un brillant incomparable et certaines chanteuses ont la faculté de conserver ce timbre dans toute l'étendue de leur voix. Cette qualité est ordinairement le partage du *soprano dramatique* (Falcon). Ces voix sont les plus belles et les plus susceptibles d'accent dramatique ; néanmoins, d'autres plus graves la possèdent également, mais avec moins d'éclat.

Chez les soprani élevés, on la rencontre moins fréquemment ; celles-ci commencent souvent à perdre leur plénitude vers le *sol* où le *la bémol* au-dessus des lignes, et continuent à s'élever aux notes les plus aiguës sans effort, avec un son doux, flûté, mais plus mince et sans grande force. Ces notes servent principalement dans la douceur et dans les traits.

Sans former un registre à part, ces notes doivent néanmoins être considérées comme une modification très importante et très réelle de la voix de femme, ce qui permet d'établir entre celle-ci et la voix de l'homme cette relation remarquable :

Trois modifications d'un même timbre, auxquelles je donnerai dorénavant la dénomination de *clair absolu* pour la partie basse, *son ouvert* pour la partie du milieu, *voix sans timbre* pour la partie haute, lorsque le son ouvert ne pourra se timbrer jusqu'au bout.


Cette dernière modification est rarement le partage des voix basses ; cependant j'en ai entendu plusieurs exemples. J'en citerai un illustre :

« M<sup>me</sup> Alboni, dont la voix pleine et timbrée était limitée comme toute voix de contralto, possédait à l'aigu au moins une quinte en *voix sans timbre*, mais d'un grand charme et d'une très grande légèreté ; elle s'en servait souvent, et c'est à l'aide de cette modification de la voix de tête qu'elle a pu chanter des rôles renfermant des traits dont l'étendue fait aujourd'hui le désespoir des contralti qui ne possèdent pas cette partie supérieure de la voix de femme. »

La rareté de cette qualité fait qu'aujourd'hui les rôles de contralto sont chantés par des mezzo. Pour la même raison, les compositeurs n'écrivent plus pour la voix de contralto, ne rencontrant pas en elle les ressources qu'ils désirent dans le haut.

C'est cette quinte supérieure qui permettait à M<sup>me</sup> Alboni de chanter le *Barbier de Séville* et le *Prophète*, deux rôles de caractère absolument différent exigeant une étendue telle, que la chanteuse semblait posséder toutes les voix.

Je ne quitterai pas ce chapitre sans expliquer ce qu'on entend par l'expression : *voix de médium*. Certaines personnes pourraient croire que les sons ainsi désignés sont ceux qui tiennent le milieu dans l'étendue de la voix ; ce serait une grosse erreur.

On entend par voix de médium, chez la femme, la catégorie des sons que j'ai désignés par le nom de *clair absolu*, c'est-à-dire la partie basse de la voix de tête, la quinte  chez un soprano.

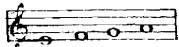
Toute personne, qui ne peut faire entendre ces notes bien claires, franches et faisant naturellement corps avec la partie supérieure, est réputée n'avoir pas *de médium*.

Le choix d'une mauvaise voyelle pour les étudier et l'abus des sons élevés de poitrine ont pour conséquence ordinaire l'extinction de cette partie de la voix.

V

## QUALITÉ DU SON. — VOIX DE TÊTE (HOMMES)

La voix de tête de l'homme, quand elle est réelle, peut être exercée dans les mêmes conditions que celle de la femme, en tenant compte toutefois des observations suivantes :

La partie basse de la voix de tête chez l'homme, celle qui correspond aux notes  de la voix de femme est presque toujours faible ; on ne peut guère l'employer que dans la douceur, mais les notes plus élevées deviennent éclatantes et peuvent acquérir une grande force. Leur sonorité s'obtient, comme pour la voix de femme, en mélangeant dans une faible proportion l'*a* avec un *o* clair. Je dois ajouter que le voisinage des sons extrêmes de poitrine, qui ont beaucoup de force et qui souvent sont suivis d'un son de tête grave, oblige le chanteur à communiquer à ce dernier une certaine rondeur, c'est-à-dire à le rapprocher du son que j'ai appelé *ouvert* ; mais on ne doit considérer ce moyen que comme exceptionnel et ne l'employer que lorsqu'il est indispensable de donner au son de tête un peu plus de volume que n'en comporte son émission normale. En tout autre cas, les règles données pour l'émission de la voix de tête de la femme sont applicables à celle de l'homme.

Je remarquerai encore que je n'ai jamais entendu chez un homme la modification du son de tête que j'ai appelé *sans timbre*, et j'ai tout lieu de croire qu'elle n'existe pas.

## CHAPITRE IX

### PASSAGE DE LA VOIX DE POITRINE A LA VOIX DE TÊTE

Ainsi que je l'ai dit au chapitre VII, pour passer de la voix de poitrine à la voix de tête, un changement complet dans le système de production du son est indispensable. *Il faut changer d'instrument.*

Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête est caractérisé par un soubresaut fort dur, ce qui est bien naturel, puisqu'il y a changement absolu dans le système de production du son.

Je parlerai plus loin des moyens qu'on peut employer pour dissimuler ce changement quand cela est nécessaire, mais il faut d'abord, au contraire, l'établir avec franchise afin de déterminer sûrement la place de chaque registre. On ne craindra donc, en aucune façon, la dureté du passage.

L'étendue des exercices relatifs à ce changement sera naturellement limitée au degré d'aptitude de l'élève à monter en voix de poitrine ou à descendre en voix de tête ; mais, en aucun cas, on ne doit forcer la voix ni sortir les registres de leurs limites naturelles.

Ce qui souvent induit en erreur les élèves-hommes, qui cherchent à acquérir la voix de tête et qui étudient les passages, c'est qu'après avoir émis le son de poitrine, ils cherchent à monter pour donner le son de tête, et c'est le contraire qu'il faut faire, car si je donne un *fa* de poitrine, exemple :



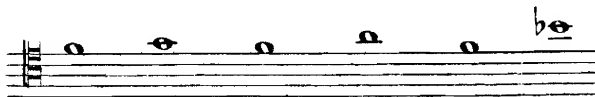
et que je veuille prendre ensuite en tête le *fa*  de la voix de femme, c'est-à-dire la note correspondante de l'échelle musicale, je passe en réalité d'une note supérieure de l'instrument, dit de

poitrine, à une note inférieure de l'instrument, dit de tête. Donc, mécaniquement, je descends.

Pour faire l'exercice suivant :



lequel donnera réellement :



il faudra que, mécaniquement, je descende après chaque *fa* de poitrine dans la partie basse de l'instrument dit de tête, puisque cet instrument est construit une octave plus haut que l'instrument de poitrine. De là le heurtement qui se fait entendre aux changements de registres, heurtement indispensable à leur établissement.

On a beaucoup parlé de la *liaison* des registres et il faudrait s'entendre sur ce que cela veut ou peut vouloir dire. Veut-on dire par là qu'après avoir donné une note de poitrine, on doit donner la note de tête sans que l'auditeur s'aperçoive qu'on a changé le timbre de sa voix ? Alors, il serait inutile de prendre la voix de tête, puisque ce serait la même chose.

Veut-on dire simplement qu'on doit dissimuler le heurtement qui accuse la différence des registres, autrement dit le changement d'instrument ? En ce cas, il faut établir des distinctions.

Si l'intervalle à franchir est disjoint et qu'il s'agisse de chanter en voix pleine, il est absolument impossible de dissimuler le changement ; il est même beaucoup de cas où ce changement est d'un fort joli effet. S'il s'agit d'obtenir, dans le grave de la voix de femme une certaine vigueur, le changement est souvent non seulement indispensable, mais aussi d'un très bon effet dramatique, même employé par degrés conjoints en descendant.

On pourrait citer un grand nombre d'exemples dans lesquels l'emploi du passage de la voix de poitrine à la voix de tête donne de très beaux accents.

Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête peut être comparé à celui qui se produit sur le violoncelle du son plein de l'instrument aux sons harmoniques ; personne n'a jamais songé à s'en plaindre.

Pour dissimuler le changement de la voix de poitrine s'affrontant sur une même note ou par degrés conjoints avec la voix de tête, il est indispensable que le son de poitrine soit d'abord fermé et amené à sa plus parfaite étroitesse.

Les dernières observations relatives à ce sujet seront traitées plus loin dans le chapitre *du son filé*, auquel elles se rapportent directement.

Les ténors qui vocalisent bien peuvent passer, dans le trait, d'un son très fin au son de tête ; mais cela est difficile, il y faut une grande adresse et le passage n'en subsiste pas moins.

Les règles ci-dessus sont applicables aussi bien aux voix de femmes qu'aux voix d'hommes, mais il est plus simple pour les voix de femmes de n'employer dans les traits, quand cela est possible, que la voix de tête.



## PASSAGE DES REGISTRES

### EXERCICE V

Les femmes commenceront cet exercice à la note la plus basse qu'elles puissent timbrer en voix de poitrine et le quitteront, dès que ce registre commencera à devenir d'une émission pénible, ce qui est très variable. Les basses et barytons pourront le commencer au *mi b* de la 15<sup>e</sup> mesure et les ténors au *fa* (19<sup>e</sup> mesure).

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. It is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano accompaniment staff. The vocal staves are labeled with 'poit.' (chest voice) and 'tête' (head voice) to indicate the register transition. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The score concludes with a 'rall' (rallentando) marking in the final measure.

poit. tête poit.

rall

## PASSAGE DES REGISTRES (VOIX DE FEMMES)

### EXERCICE VI

Dans cet exercice, lorsque les passages seront bien établis, on pourra accélérer le mouvement de manière à arriver jusqu'aux noires dans un mouvement modéré.

poit. tête

poit. tête

(b)

(b)

## VOIX D'HOMME (BASSES ET BARYTONS)

poit. tête

poit. tête

(b)

A partir du ton de *si b* les ténors commenceront cet exemple, au même diapason que les basses.

TENORS poit. tête

BASSES

poit. tête

(b)

poit. tête

Au-dessus de cette tonalité (*ut*), l'exemple devient inutile pour les voix graves.

TENORS

(b)

Les chanteurs qui possèdent complètement le registre de tête peuvent monter beaucoup plus haut que le *ré bémol*; mais l'emploi de notes plus élevées est rare dans la pratique.

Quand l'élève exécutera ces exemples d'une manière satisfaisante, on passera au numéro suivant :

## EXERCICE VII

On commencera dans un mouvement très modéré et l'on accélérera autant que possible.

Les ténors chanteront cet exercice à la même octave que les basses et avec la même formule d'accompagnement, mais ils ne le commenceront qu'au *ré* naturel et ils le continueront jusqu'au *fa*, tandis que les basses et barytons s'arrêteront au *mi b*.

FEMMES

HOMMES

poit. tête p. t.

The musical score is written for a mixed choir and piano. It consists of five systems of staves. The first system shows the vocal parts (FEMMES and HOMMES) and the piano accompaniment. The Hommes part starts on a natural D (Ré) and continues to F (Fa), while the Femmes part starts on a B-flat (Mi b) and continues to F (Fa). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The score is in common time (C) and consists of five systems of staves. The vocal parts are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The Hommes part starts on a natural D (Ré) and continues to F (Fa), while the Femmes part starts on a B-flat (Mi b) and continues to F (Fa). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Cet exercice procède du son de poitrine au son de tête, mais on pourrait inversement l'étudier du son de tête au son de poitrine.



## CHAPITRE X

### I

## TENUE DE LA VOIX

La *tenue* ou tranquillité de la voix est une des qualités essentielles de la parfaite émission.

Cette qualité dépend :

1° De la netteté de l'attaque (voir au chap. IV) sans laquelle le son, mal assuré au début, ne peut pas s'asseoir.

2° De la régularité dans la dépense du souffle, ce qui évite les soubresauts.

3° Enfin de la qualité normale du son qui, permettant à la voix de sortir avec aisance, évite au chanteur des efforts qui épuisent le souffle, fatiguent les muscles et amènent bien vite une oscillation du son, destructive de toute phrase musicale et le plus souvent incurable.

Il est certains chanteurs dont l'émission de voix est défectueuse, la qualité viciée, et qui néanmoins obtiennent par de violentes contractions un son immobile. Mais il ne faut pas s'y tromper ; ce résultat n'est que momentané et les efforts continuels qu'il exige ne tardent pas à amener, avec l'affaissement des muscles, l'ébranlement complet de la voix.

Je le répète, une attaque normale, bien pure, une dépense régulière du souffle et une bonne qualité de son, peuvent seules donner la tranquillité et la sûreté de la voix.

### II

## DIMINUTION DU SON

Si l'élève a bien compris ce qui précède, s'il exerce toujours sa voix avec une bonne attaque, une bonne qualité de son et une parfaite tranquillité sans jamais la forcer, l'émission, qui pouvait être un peu dure au début, doit peu à peu prendre plus d'aisance et être moins nécessairement forte ; mais il ne faut pas perdre de vue qu'elle doit toujours être *nette* et de bonne qualité.

C'est ici qu'il faut une grande prudence, car vouloir faire chanter un élève *piano* avant que la voix ne soit suffisamment assise, c'est ruiner l'édifice par la base ; le son *piano* doit être le résultat, la conséquence naturelle de l'assiette et de la solidité absolue de la voix.

C'est, pour ainsi dire, la surabondance de cette solidité qui permet au chanteur de donner à son gré, à tous les sons de sa voix, plus ou moins d'appui et de force, selon les exigences de la phrase qu'il doit interpréter. Mais cette *véritable puissance* ne peut se développer que peu à peu et en quelque sorte d'elle-même.

A mesure que le professeur en sentira la possibilité, il permettra de prendre les sons moins fort et, après les avoir développés en *crescendo*, il fera revenir à un *piano* qui, naturellement, sera relatif à la force de l'attaque.

Je recommande ici l'emploi de l'exercice n° 3, appliqué à toute l'étendue de la voix, sans jamais la forcer ; il a pour effet de donner de l'instantanéité à l'émission et conduira peu à peu à prendre avec facilité le son *piano*.

### III

Il convient ici d'entrer dans un examen plus approfondi de la qualité de la voix, car l'étude du son *piano* exige la connaissance complète de la nature du son. J'ai dit plus haut que les trois principales modifications de la voix étaient : le son *clair absolu*, le son *ouvert* et le son *fermé*. Je dois ajouter que le son ouvert, bien que représentant une modification nécessaire, en ce qu'elle donne à la voix tout son volume (voir chap. VIII), n'est pas une condition essentielle de la production du son de poitrine ; ce qui le prouve c'est que certains ténors ne possèdent pas cette modification du son de poitrine. En ce qui concerne le son ouvert, j'ajouterai qu'il doit être modifié pour arriver à diminuer la voix, car il est par sa nature opposé à la production du son *piano*.

Il sera donc nécessaire, pour commencer et finir avec douceur, de ramener la voix au son fermé dès que le son clair absolu ou le son ouvert ne seront plus possibles. Le son ouvert est nécessaire à la qualité de la voix, mais non indispensable à son existence. Le son clair absolu, étant le plus naturel et s'exerçant dans le grave de la voix, s'obtient facilement piano; mais le son ouvert devient plus difficile, non seulement parce qu'il s'emploie sur des notes plus élevées, mais encore et surtout parce que sa nature *ouverte*, comme son nom l'indique, est en opposition directe avec l'étroitesse du gosier, indispensable à la production du son diminué.

A mesure que la voix s'élève, le son ouvert, surtout à l'extrémité de la modification, est toujours un peu *lâché* et la voix piano ne peut se produire qu'avec un son absolument tenu.

Pour qu'un son puisse être attaqué piano ou diminué après avoir été enflé, il est de toute nécessité qu'il soit fermé aux deux extrémités, les deux conditions essentielles du son piano étant l'étroitesse jointe à une petite dépense d'air.

Quelques personnes pensent qu'on peut chanter à la fois large et piano. Cela se peut, il est vrai, tout se peut; mais les chanteurs qui usent de ce moyen ont bientôt payé cher les efforts qu'ils font pour violenter ainsi la nature.

La marche naturelle de la voix, marche indiquée par la contraction des cordes vocales, est le pincement à mesure qu'elle s'élève; et qu'on ne croie pas que ce principe soit nuisible à l'éclat de l'organe, car c'est tout le contraire qui se produit. Les personnes qui s'efforcent d'élargir le haut de la voix ne produisent, sous prétexte d'ampleur, que des sons qu'ils appellent *ronds* et qui sont seulement *sourds et étouffés*.

#### IV

### TENUE DE LA VOIX — SON FILÉ — (HOMMES)

Après avoir obtenu par les procédés indiqués précédemment une émission de voix normale, au double point de vue de l'attaque et de la qualité, en un mot un son solide et pur, on arrivera ainsi qu'il est écrit plus haut, à soutenir les sons avec moins de force, à les attaquer avec plus de finesse, puis à chanter des phrases entières piano, puis pianissimo, c'est-à-dire avec une extrême ténuité.

C'est l'acheminement vers le son filé.

Cette ténuité doit devenir telle que, le son, abandonnant graduellement la résonnance de poitrine, celle-ci ne se soutienne plus que par un fil. A ce moment la voix peut enfin quitter son dernier appui, pour ne plus raisonner que dans la cavité buccale (voir le chapitre de la voix mixte). C'est alors, mais alors seulement, que l'on peut dire, en se servant de l'expression consacrée, que le son *filé*, ce qui est le *nec plus ultra* de l'émission de la voix.

C'est aussi le seul moyen de passer sans transition apparente de la voix de poitrine à la voix de tête, soit sur une même note, soit par degrés conjoints (voir le chapitre du passage de la voix de poitrine à la voix de tête).

Certaines personnes sont assez favorisées de la nature pour exécuter cet exercice avec une facilité relative; ce sont en général celles dont le timbre renferme peu d'élément de poitrine (peu de timbre).

Les autres peuvent y arriver par le travail, mais il ne faut pas se dissimuler que cela exige du temps, de la persévérance et que les chanteurs qui obtiennent ce résultat sont en petite minorité.

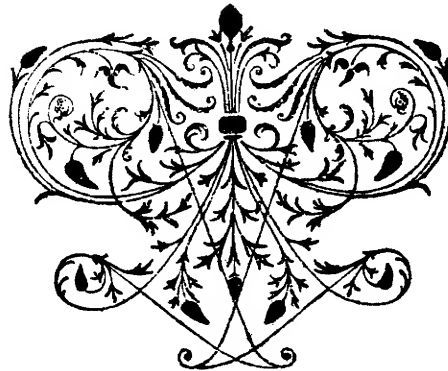
Bon nombre d'entre eux, et des plus renommés, se contentent d'obtenir la tenue de la voix plus ou moins piano, ce qui est déjà fort appréciable sans être la perfection.

## SON FILÉ. — (FEMMES)

La voix de tête se prête plus naturellement au son filé que la voix de poitrine ; mais malgré cela on ne devra l'exercer qu'après avoir obtenu, par les exercices qui précèdent, une émission posée, solide et de bonne qualité.

En général, et quelle que soit la voix, l'étude prématurée des sons filés peut enlever à l'organe la franchise de l'attaque, la sûreté, et arrêter son développement ; il faut donc apporter dans ce travail une grande prudence.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE





## DEUXIÈME PARTIE

### I

### AGILITÉ

La base de l'agilité est *la liaison des sons*.

Lier les sons, c'est les enchaîner les uns aux autres, dans une seule expiration d'air, sans laisser entre eux la moindre solution de continuité, sans les trainer, c'est-à-dire sans faire entendre entre chacun d'eux aucune des intonations intermédiaires qui peuvent trouver place même dans l'intervalle d'un demi-ton. Chaque note doit être parfaitement juste, parfaitement nette, et pour ainsi dire *soudée* à celle qui la précède comme à celle qui la suit. Une gamme lente, exécutée sur un orgue à tuyaux en donne l'idée très exacte.

Ce principe est *absolu*; sans lui, pas de vocalisation correcte, point d'agilité.

En observant ces conditions essentielles, on étudiera la *gamme descendante* et la *gamme ascendante*, ainsi qu'elles sont notées dans les exemples suivants :

### FORMATION ET DÉVELOPPEMENT DU MARTELLEMENT

#### VOCALISATION DESCENDANTE

##### EXERCICE I

The musical score is divided into four systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature starts with one sharp (F#), changes to one flat (Bb) in the second system, and then to two flats (Bb, Eb) in the third system. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands.

Cet exercice, ainsi que le suivant seront commencés dans un mouvement modéré.

Lorsqu'on les aura obtenus parfaitement juste, avec égalité et absolument liés, on accélérera le mouvement peu à peu, pour arriver jusqu'à des croches, et, à ce moment, on ne l'accompagnera plus que par l'accord initial de chaque gamme; l'accompagnement en accords alourdirait la vocalisation.

Le ton de *la bémol* convient aux basses pour commencer; celui de *si bémol* sera bon pour les barytons: les ténors et les soprani, selon le grave de leur voix, commenceront par les tons d'*ut, ré bémol* ou *ré naturel*.

En aucun cas, on ne forcera la voix ni en bas ni en haut.

## EXERCICE I

A page of handwritten musical notation for a piece in 2/4 time. The score is written on three systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins with a treble staff containing a melody of eighth and quarter notes, and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with some chords in the treble staff. The third system shows a change in the treble staff melody, while the bass staff continues its pattern. The notation is clear and legible, with standard musical symbols for notes, rests, and bar lines.



## Observation

Dans les exercices un peu rapides, on évitera pour les femmes le passage de la voix de poitrine à la voix de tête; on commencera donc en bas à la première note de tête suffisamment sonore.

On pourra faire exception pour les exercices qui embrassent une grande étendue et par mouvement disjoint, exercices d'extension, et dans ce cas on appliquera les principes du passage de la voix de poitrine à la voix de tête.

## II

Ainsi que je viens de le dire, la liaison des sons est la condition première de la bonne exécution du *trait*; mais, suffisante pour faire entendre distinctement un certain nombre de notes dans un mouvement modéré, elle ne saurait convenir pour marquer toutes les notes dans un trait rapide; elle ne produirait alors que ce qu'on appelle un trait *savonné*.

Dans la liaison simple et d'un mouvement modéré, la voix prend sur chaque note une sorte de point d'appui qui suffit à lui donner toute la netteté désirable, mais qui demande pour s'établir un certain temps, une certaine longueur de la note qui ne peut naturellement trouver place dans un mouvement vif; il faut alors avoir recours à un autre principe pour communiquer au trait rapide la netteté qui rendra distincte chacune des notes qui le composent.

Pour cela, il faut savoir *marteler les sons*.

## III

### MARTELLEMENT

Le martellement est une petite secousse nerveuse imprimée à la trachée artère, et qui se produit immédiatement au-dessous du larynx, auquel elle communique, en le tirant imperceptiblement en arrière, un très fin mouvement de bascule.

Ce mouvement, sans produire aucune solution de continuité dans la dépense du souffle, imprime à la colonne d'air, en même temps que la formation de chaque note, une sorte de percussion qui donne au trait le plus rapide une netteté parfaite, ce que la seule liaison des sons ne saurait produire.

Certaines personnes exécutent naturellement ce mouvement, mais il est souvent difficile de le faire comprendre aux élèves que la nature ou le hasard n'ont pas favorisés sous ce rapport.

Les deux exercices suivants pourront en donner l'idée.

Le mouvement double qui consiste à monter vivement de tierce et retomber brutalement sur la quarte inférieure donnera à l'élève la sensation du martellement descendant, de même que le saut de tierce inférieure, remontant brusquement à la quarte, donnera naissance au martellement ascendant, toujours à la condition de lier parfaitement les sons entre eux, sans les traîner. On ne devra jamais confondre le martellement, dont le siège est dans le gosier, avec des secousses de la poitrine qui ne peuvent qu'amener de la lourdeur et n'ont aucun rapport avec la véritable vocalisation.



Il est inutile de faire cet exercice dans une grande étendue.

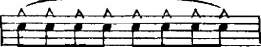
The musical score for 'MARTELLEMENT DESCENDANT' is presented in three systems, each with a single melodic line and a grand staff accompaniment. The melodic line is in 2/4 time and features a descending sequence of eighth and sixteenth notes, with occasional rests and key signature changes. The grand staff accompaniment consists of a treble and bass staff joined by a brace, with the bass staff playing a steady eighth-note accompaniment and the treble staff playing chords and arpeggios. The key signature changes from B-flat major to E-flat major, then to A-flat major, and finally to D-flat major.

## MARTELLEMENT ASCENDANT

The musical score for 'MARTELLEMENT ASCENDANT' is presented in a single system with a single melodic line and a grand staff accompaniment. The melodic line is in 2/4 time and features an ascending sequence of eighth and sixteenth notes, with occasional rests and key signature changes. The grand staff accompaniment consists of a treble and bass staff joined by a brace, with the bass staff playing a steady eighth-note accompaniment and the treble staff playing chords and arpeggios. The key signature changes from B-flat major to E-flat major, then to A-flat major, and finally to D-flat major.

The musical score is divided into four systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is characterized by rapid, repeated notes, often with slurs indicating a continuous flow. The piano accompaniment consists of chords and single notes, providing a harmonic and rhythmic support. The key signature changes from B-flat major to B-flat minor, then to D major, and finally to D major with a key signature change to E major for the final system.

## IV

Dans les études qui ont pour objet de former le martellement, le choix du mouvement est d'une importance capitale. Il doit dépendre entièrement du degré d'aptitude de l'élève, et nullement d'une réglementation déterminée à l'avance, car, avant de songer à maîtriser le martellement, il faut lui donner naissance, et pour cela il est nécessaire de laisser au gosier toute son indépendance. Par un mouvement trop lent, le gosier se raidit; si le mouvement est trop vif, la netteté manque, et l'un comme l'autre excès amènent la perte de la vocalisation. Le martellement peut se produire non seulement sur des sons différents, mais aussi en répétant plusieurs fois la même note, exemple :  toujours dans la même expiration et sans solution de continuité. Mais, pour obtenir cet effet, il faut être bien maître du mouvement du gosier, et ce n'est pas par là qu'il faut commencer. Je note ici ce point particulier pour établir que le martellement n'est pas seulement produit par le déplacement d'une note à une autre, mais par un second élément, un mouvement particulier du gosier, qui s'ajoute à la liaison des sons.

Les intervalles disjoints sont les plus favorables à la compréhension du martellement.

On vient de voir que l'agilité comporte les deux éléments : *liaison* et *martellement*.

Il en faut encore un troisième, *l'élan*. C'est par l'élan que le trait prend le caractère qui lui a fait justement donner le nom de *roulade*.

Toute vocalise procède par élans; élans de deux, trois, quatre, huit, douze notes, plus ou moins, mais toujours par élans, et c'est pour cela que la lenteur exagérée dans les premières études de vocalisation amène presque toujours la raideur et la perte de l'agilité. Le chanteur, qui voudrait arriver à vocaliser sans élan, me ferait l'effet d'un homme qui, pour faire marcher une toupie, voudrait en conduire chaque tour avec les doigts. Ce serait à la fois puéril, inutile, et en opposition avec les lois naturelles.

Ici, l'élève peut entreprendre les exercices, qui sont tous basés sur les principes précédents.

Ces exercices ne sont pas tous nouveaux; ce sont des formules que l'on pourrait rencontrer ailleurs, mais je tiens absolument à la forme sous laquelle elles sont présentées; la moindre infraction à cette règle pourrait en neutraliser l'effet. Elles ont été toutes expérimentées; elles n'ont jamais manqué leur but, et si elles ne sont pas toutes indispensables, elles sont toutes bonnes pour tout le monde.

On étudiera simultanément la vocalisation descendante, la vocalisation ascendante et les exercices relatifs à l'extension de la voix. (Voyez pages 40, 56 et 120).

Si cependant l'élève était très rebelle à la vocalisation, on pourrait, au début, exercer seulement la vocalisation descendante pour revenir ensuite aux exercices ascendants qui sont généralement plus difficiles.

D'après ce qui a été dit à l'article II de l'agilité, tous les exercices qui vont suivre seront exécutés liés, sans qu'il soit utile de l'indiquer par le signe  $\text{—}$  dont on se sert habituellement.

Dans le chant (sauf exception que l'on doit indiquer) *tout est lié*.

Les exercices seront faits d'abord dans un mouvement modéré pour en arrêter la justesse et l'exactitude, puis on accélérera le mouvement pour arriver aussi tôt que possible à leur communiquer *l'élan*.

Les exercices étant écrits dans tous les tons, il sera facile de se rendre compte du ton par lequel on doit commencer et de celui auquel il faudra s'arrêter, sans jamais forcer la voix en haut ni en bas.

## DE L'ACCOMPAGNEMENT

En principe, l'étude du mécanisme vocal devrait être faite sans accompagnement, en prenant simplement le ton, soit au piano, soit à l'aide d'un diapason. C'est la seule manière qui permette au chanteur de travailler debout, la voix isolée de tout soutien, et de percevoir distinctement toutes les qualités, bonnes ou mauvaises, de son exécution.

Mais ce procédé ne peut être mis en œuvre que par un élève suffisamment musicien pour que son oreille ne l'égare jamais. Il était donc nécessaire d'écrire, pour tous les exercices de cette méthode, un accompagnement très simple qui permet de soutenir la voix au besoin sans jamais la couvrir. Le professeur pourra le simplifier encore, quand il le jugera nécessaire.

Comme on le verra, dans les exercices qui vont suivre, j'ai pris le  $\text{La } \flat$  grave comme limite des voix basses, et la même note à l'aigu, pour la limite des voix hautes; bien que cette étendue puisse être dépassée en un sens comme dans l'autre; mais il est nécessaire pour les études de renfermer les voix dans une étendue restreinte, afin de pouvoir les exercer naturellement et assez longtemps sans fatigue.

Encore le  $\text{La } \flat$  aigu ne pourra-t-il toujours être conservé pour toutes les voix hautes.

En aucun cas, un exercice ne doit dépasser la note la plus élevée que l'on puisse donner franche et sans effort; ni la plus basse qu'il soit possible de timbrer naturellement (1).

---

(1) On peut admettre une exception pour certains exercices qui ont pour but l'extension de la voix, mais encore ne faut-il rien exagérer.

The musical score is divided into eight systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes from B-flat major to various other keys including D-flat major, E-flat major, and F major. The time signature is mostly common time (C) with some 2/4 measures. The vocal line features descending trills and triplets. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.

The musical score for Exercise III, page 41, is composed of seven systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in common time (C). The key signatures vary across the systems: B-flat major, E-flat major, A-flat major, D-flat major, G major, C major, and F major. The piano part includes chords, arpeggios, and triplets. The right hand of each system contains a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

The musical score for Exercise IV consists of four systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano parts are written in grand staff notation (treble and bass clefs), while the vocal parts are in a single treble clef. The key signatures and time signatures vary throughout the piece, with common time (C) and 2/4 time being the most frequent. The first system starts in B-flat major (two flats) and common time. The second system transitions to E-flat major (three flats) and common time. The third system is in D major (two sharps) and common time. The fourth system is in B major (two sharps) and common time. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The overall structure is a continuous piece with no repeat signs.

The musical score is divided into six systems. Each system contains a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature changes from B-flat major (two flats) to B major (two sharps) between the second and third systems. The time signature changes from common time (C) to 3/4 time between the fourth and fifth systems. The piano part features chords and arpeggios that support the melody. The score is written in a standard musical notation with treble and bass staves.

## EXERCICE VI

Les gammes suivantes commencent par le ton de *sol* qui convient à une basse ou un contralto, mais chaque élève les commencera dans un ton correspondant au grave de sa voix pour l'arrêter à la dernière note facile à prendre dans l'aigu; en aucun cas et quelle que soit la voix on ne dépassera le ton de *la bémol* aigu.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The systems are as follows:

- System 1:** Key of G major (one sharp). The vocal line features a series of eighth-note runs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.
- System 2:** Key of D major (two sharps). Similar to the first system, with eighth-note runs in the vocal line and harmonic accompaniment.
- System 3:** Key of A major (three sharps). Continues the pattern of eighth-note runs and harmonic accompaniment.
- System 4:** Key of E major (four sharps). The vocal line includes some sixteenth-note passages. The piano accompaniment features more complex chordal textures.
- System 5:** Key of B major (five sharps). The vocal line shows more intricate melodic patterns. The piano accompaniment includes some chromatic movement in the bass.
- System 6:** Key of F major (one flat). The final system, featuring a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line and a concluding piano accompaniment.



## EXERCICE VII

Cet exercice serait trop long pour être exécuté sans respirer: on placera donc une respiration avant le dernier temps de la 3<sup>e</sup> mesure.

The image displays five systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a treble staff and a bass staff, with a brace on the left. The music is written in common time (C). The first system is in G major (one sharp). The second system is in B-flat major (two flats). The third system is in D major (two sharps). The fourth system is in E-flat major (three flats). The fifth system is in F major (no sharps or flats). The melody in the treble staff is a continuous eighth-note pattern. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a single melodic line and a piano accompaniment. The systems are arranged vertically. The first system is in C major. The second system is in D major. The third system is in E major. The fourth system is in F major. The fifth system is in G major. Each system features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with chords and single notes. The notation is in a standard musical format with a treble and bass clef for the piano part.

Tous les exercices de cette méthode sont combinés de façon à pouvoir être exécutés en une seule respiration. Quand il sera nécessaire de faire exception à cette règle, je l'indiquerai par une virgule ou par une observation particulière.

The musical score is divided into six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature and time signature change throughout the piece.

- System 1:** Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.
- System 2:** Treble staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a time signature of 2/4. The bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a time signature of 2/4.
- System 3:** Treble staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a time signature of 2/4. The bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a time signature of 2/4.
- System 4:** Treble staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 2/4. The bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 2/4.
- System 5:** Treble staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a time signature of 2/4. The bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a time signature of 2/4.
- System 6:** Treble staff has a key signature of two sharps (F#, C#) and a time signature of 2/4. The bass staff has a key signature of two sharps (F#, C#) and a time signature of 2/4.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a series of eighth-note and sixteenth-note patterns, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

## EXERCICE IX

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features eighth-note and sixteenth-note patterns with slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in a key of two flats (B-flat and E-flat), featuring a series of eighth-note runs and rests. The middle and bottom staves are grouped together as a piano accompaniment, with the middle staff containing chords and the bottom staff providing a steady bass line of quarter notes.

## EXERCICE X

The second system continues the exercise in a key of one sharp (F#), common time. The top staff features more complex eighth-note patterns. The piano accompaniment in the lower staves uses chords and a bass line that shifts between the key of F# and its relative minor, D minor.

The third system is in a key of three sharps (F#, C#, G#). The melodic line in the top staff continues with intricate eighth-note figures. The piano accompaniment maintains a consistent harmonic support with chords and a moving bass line.

The fourth system is in a key of four sharps (F#, C#, G#, D#). The top staff's melody is highly technical, with rapid eighth-note passages. The piano accompaniment provides a solid foundation with chords and a bass line that includes some chromatic movement.

The fifth and final system is in a key of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The melodic line in the top staff concludes the exercise with a final run of eighth notes. The piano accompaniment ends with sustained chords in the right hand and a final bass note in the left hand.

## EXERCICE XI

The musical score for Exercise XI is presented in four systems. Each system consists of a piano accompaniment (left hand) and a melody (right hand). The piano part is written in a 2/4 time signature and features a steady eighth-note accompaniment pattern. The melody is written in a 2/4 time signature and features a steady eighth-note melody pattern. The key signature changes from B-flat major to E major in the second system, and then to B-flat major again in the third system. The fourth system returns to B-flat major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

This musical score is for a piano and voice piece, page 51. It consists of seven systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature changes throughout the piece: it starts with three sharps (F#, C#, G#), moves to two sharps (F#, C#), then to two flats (Bb, Eb), and finally to one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' in the first system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piano part includes chords and single notes, with some systems showing a more active bass line. The vocal line is primarily composed of eighth notes and rests, with some melodic leaps. The piece concludes with a final chord in the key of F#.

This musical score is arranged in six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The first system is in D major (two sharps). The second system is in B-flat major (two flats). The third system is in D major (two sharps). The fourth system is in D major (two sharps). The fifth system is in D major (two sharps). The sixth system is in D major (two sharps). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff often plays a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff features more complex melodic lines with slurs and ties.



## EXERCICE XII

The image displays a musical score for 'EXERCICE XII', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of key signatures, including major, minor, and augmented/diminished keys. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various chordal structures. The first system begins in D major, moves to B minor, and ends in D major. The second system starts in D major, moves to B minor, and ends in D major. The third system begins in D major, moves to B minor, and ends in D major. The fourth system starts in D major, moves to B minor, and ends in D major. The fifth system begins in D major, moves to B minor, and ends in D major. The sixth system starts in D major, moves to B minor, and ends in D major.

## EXERCICE XIII

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the upper staff consists of eighth-note runs. The piano accompaniment in the lower staff features chords and single notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, Ab). The melody continues with eighth-note runs. The piano accompaniment features chords and single notes.

Third system of musical notation, measures 9-12. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The melody continues with eighth-note runs. The piano accompaniment features chords and single notes.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The key signature changes to one flat (Bb). The melody continues with eighth-note runs. The piano accompaniment features chords and single notes.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The melody continues with eighth-note runs. The piano accompaniment features chords and single notes.



## VOCALISATION ASCENDANTE

## EXERCICE II

This musical score is for a vocal exercise titled "Vocalisation Ascendante, Exercice II". It is composed of eight systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature and time signature vary throughout the piece, with the piano part often in a different key than the vocal line. The vocal line features a series of ascending and descending melodic phrases, often marked with a "3" indicating a triplet. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

## EXERCICE III

The musical score for Exercise III is written for piano in E-flat major (three flats) and common time. It consists of six systems, each with a right-hand and left-hand part. The right-hand part features various triplet patterns and chromatic runs. The left-hand part provides harmonic support with chords and single notes. The key signature is E-flat major (three flats).

## EXERCICE IV

The image displays a musical score for 'EXERCICE IV', consisting of six systems of music. Each system includes a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs) and a violin part (single staff with treble clef). The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The score is characterized by frequent key changes, indicated by double bar lines with sharp or flat symbols for the new key. The piano part features a steady bass line with chords and arpeggiated figures, while the violin part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, often in a descending or ascending scale-like pattern. The overall texture is dense and technical, typical of a piano exercise.

## EXERCICE V

The musical score for Exercise V is written for a piano and a solo instrument, likely a violin or flute. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The score is organized into six systems, each with a solo line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The solo part includes various rhythmic patterns, including eighth-note runs, quarter notes, and half notes, with frequent key changes indicated by double bar lines and key signatures. The exercise concludes with a final double bar line and repeat sign.

## EXERCICE VI

This musical score is for Exercise VI, a piece in C major, 2/4 time. It consists of a piano accompaniment and a single melodic line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The melody is written in a single treble clef staff and consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each containing a piano part and a melody part. The piano part includes various chords and intervals, while the melody part features a variety of note values and rests. The overall style is that of a technical exercise for piano and melody.



## EXERCICE VII

The image displays a musical score for 'EXERCICE VII', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff and a bass staff, joined by a brace on the left. The music is in common time (C) and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (piano, forte). The first system shows a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a harmonic accompaniment in the bass staff. The subsequent systems continue this pattern, with varying melodic and harmonic textures. The final system concludes with a double bar line and repeat signs.

## EXERCICE VIII

The musical score for Exercise VIII consists of six systems, each with a piano accompaniment (left hand) and a melody (right hand). The systems are arranged in three pairs. The first system is in C major, the second in D major, the third in E major, the fourth in F major, the fifth in G major, and the sixth in A major. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line, while the melody consists of eighth-note runs. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems, each consisting of a right-hand (treble) and left-hand (bass) staff. The score is written in a single system of two staves per system, with a grand staff bracket on the left. The key signature changes across the systems: C major (first system), B-flat major (second system), D major (third system), E-flat major (fourth system), F major (fifth system), and G major (sixth system). The right-hand part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often in a descending or ascending scale-like pattern. The left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, often using a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the sixth system.

## EXERCICE IX

The musical score for Exercise IX is presented in six systems, each consisting of a piano accompaniment and a vocal line. The piano parts are written in grand staff notation (treble and bass clefs), while the vocal parts are in single staves. The key signature changes throughout the exercise, starting with two flats (B-flat and E-flat) and moving through various combinations of sharps and flats. The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The exercise concludes with a final cadence in the piano part.

## EXERCICE X

The image displays a musical score for 'EXERCICE X', consisting of six systems. Each system includes a piano accompaniment (piano) and a single melodic line (soprano). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment pattern. The melodic line is written in a single staff (treble clef) and features a series of eighth-note runs. The key signature and time signature vary across the systems, indicating a chromatic exercise. The systems are arranged in a vertical sequence, with the piano part on the left and the melodic line on the right.



## EXERCICE XI

The image displays a musical score for 'EXERCICE XI', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of chords, including triads and dyads, as well as melodic lines. The key signature changes throughout the piece, starting with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and moving through various other combinations of sharps and flats. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a lively tempo. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical symbols and clefs.

## EXERCICE XII

This musical score, titled "EXERCICE XII", is written for piano and voice. It consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes rests. The piano accompaniment is characterized by dense, sustained chords in the left hand and more active, flowing lines in the right hand, often using slurs and ties. The score is written in a standard musical notation style with a single treble clef for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.



## VOCALISATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE

## EXERCICE I

Cette série d'exercices a pour objet de familiariser l'élève avec la difficulté qui consiste à enchaîner sans interruption le trait descendant au trait ascendant, et *vice versa*.

The musical score for Exercise I consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The exercises are designed to train the student in chaining descending and ascending melodic lines without interruption.

- System 1:** The vocal line starts with a descending eighth-note scale in B-flat major (Bb, Ab, Gb, F, Eb, D, C, Bb). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes.
- System 2:** The vocal line starts with an ascending eighth-note scale in B-flat major (Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb). The piano accompaniment continues with harmonic support.
- System 3:** The vocal line starts with a descending eighth-note scale in B-flat major (Bb, Ab, Gb, F, Eb, D, C, Bb). The piano accompaniment continues with harmonic support.
- System 4:** The vocal line starts with an ascending eighth-note scale in B-flat major (Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb). The piano accompaniment continues with harmonic support.



## EXERCICE II

L'exercice suivant ne doit être fait qu'en un seul registre; c'est-à-dire en voix de poitrine pour les hommes et en voix de tête pour les femmes.





The first system of musical notation consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The grand staff features sustained chords in the treble and a bass line with sustained notes and some eighth-note movement.



The second system continues the musical piece. The treble staff maintains the eighth-note melody. The grand staff shows a progression of chords in the treble and a bass line with sustained notes and some eighth-note movement.



The third system continues the musical piece. The treble staff maintains the eighth-note melody. The grand staff shows a progression of chords in the treble and a bass line with sustained notes and some eighth-note movement.



The fourth system continues the musical piece. The treble staff maintains the eighth-note melody. The grand staff shows a progression of chords in the treble and a bass line with sustained notes and some eighth-note movement.



The fifth system continues the musical piece. The treble staff maintains the eighth-note melody. The grand staff shows a progression of chords in the treble and a bass line with sustained notes and some eighth-note movement.

The first system of music features a vocal line in treble clef with eighth notes and a piano accompaniment in grand staff. The piano part consists of sustained chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system continues the exercise, showing a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a more complex piano accompaniment with moving lines in both hands.

## EXERCICE III

Les basses ne feront cet exercice que jusqu'au ton de *la bémol* inclusivement.

Les barytons et contralti jusqu'au ton de *si bémol* inclusivement.

Les mezzo-soprani jusqu'au ton d'*ut* inclusivement.

Les ténors et soprani jusqu'au ton de *ré* inclusivement.

The second system of music is for Exercise III. It begins with a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff, set in 3/4 time with a key signature of three flats. The piano part features sustained chords. The second system continues the exercise, showing a key signature change to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) and a more complex piano accompaniment with moving lines in both hands.



## EXERCICE IV

The first system of musical notation for Exercise IV. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The melody in the treble staff is composed of eighth and sixteenth notes. The grand staff accompaniment features chords in the treble and a bass line with eighth notes and rests.

The second system of musical notation for Exercise IV. It follows the same three-staff format. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The melodic and accompaniment patterns continue with similar rhythmic values.

The third system of musical notation for Exercise IV. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The musical structure remains consistent with the previous systems.

The fourth system of musical notation for Exercise IV. The key signature changes to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat). The notation continues with the same three-staff layout.

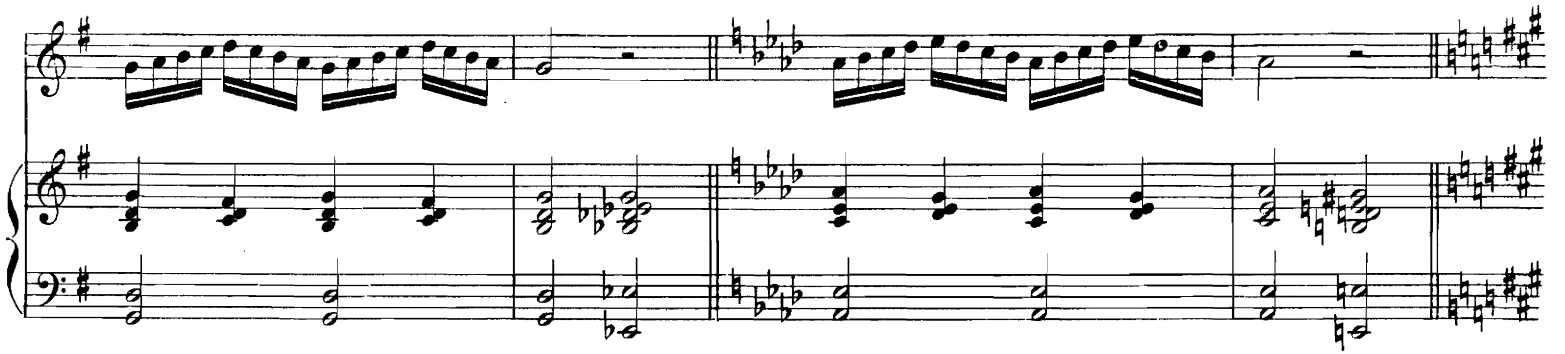
The fifth system of musical notation for Exercise IV. The key signature changes to five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, and G-flat). This is the final system on the page.



## EXERCICE V

The image displays a musical score for 'EXERCICE V', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in common time (C) and features a variety of key signatures, including major and minor scales. The notation includes eighth and sixteenth notes, chords, and rests, indicating a complex rhythmic and harmonic exercise. The systems are arranged vertically, with each system containing two staves. The first system starts with a treble staff and a bass staff. The second system also starts with a treble staff and a bass staff. The third system starts with a treble staff and a bass staff. The fourth system starts with a treble staff and a bass staff. The fifth system starts with a treble staff and a bass staff. The sixth system starts with a treble staff and a bass staff. The notation is clear and legible, with standard musical symbols and clefs.





## EXERCICE VI



The musical score is organized into five systems, each consisting of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The piece is in 2/4 time. The key signature begins in D major (two sharps) and changes to D minor (two flats) after the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings. The first measure is in D major, and the subsequent four measures are in D minor. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings.

## EXERCICE VII

The image displays a musical score for 'EXERCICE VII', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a right-hand (treble) and left-hand (bass) part. The first four systems are in common time (C) and the key of B-flat major (two flats). The fifth system is in 2/4 time and the key of D major (two sharps). The sixth system is in 2/4 time and the key of E major (three sharps). The right-hand part of each system features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The left-hand part provides a harmonic foundation with chords and moving bass lines. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, slurs, and ties.

The first system of music features a treble staff with a melodic line in E-flat major, consisting of eighth-note runs and a whole note. The bass staff provides harmonic support with chords and a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern, introducing a key change to F major in the final measure. The third system concludes the exercise in F major, with the treble staff ending on a whole note and the bass staff on a half note.

## EXERCICE VIII

The fourth system of music begins with a treble staff featuring a continuous eighth-note scale in E-flat major. The bass staff has a simple harmonic accompaniment. The fifth system continues the scale in the treble staff and includes a key change to F major in the final measure, where both staves conclude the exercise.

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The notation is written in a standard musical notation style, featuring notes, rests, and accidentals. The key signature changes across the systems: the first system is in B-flat major (two flats), the second in D major (two sharps), the third in E-flat major (three flats), the fourth in B-flat major (two flats), the fifth in B-flat major (two flats), and the sixth in D major (two sharps). The first staff of each system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the grand staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The notation is arranged in a clear, organized manner, with each system separated by a small gap.

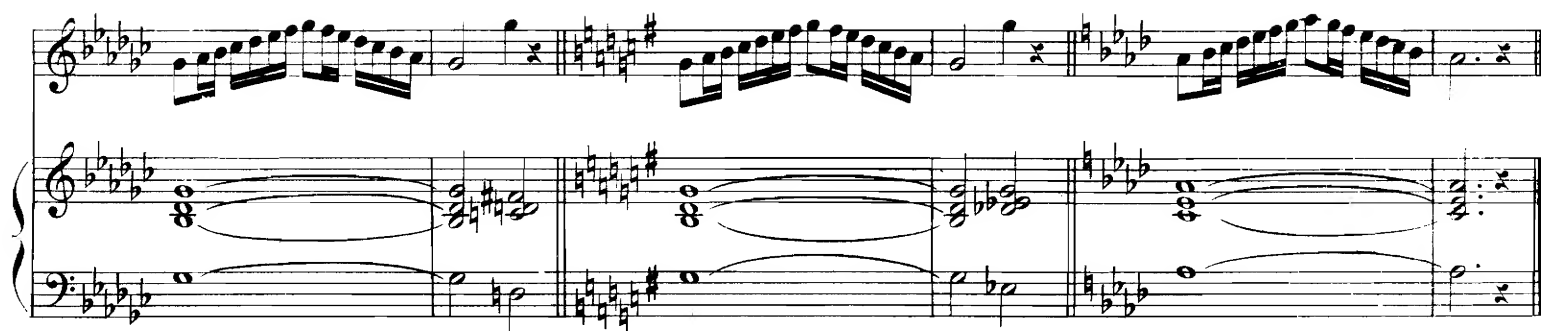




## EXERCICE IX

The image displays a musical score for 'EXERCICE IX', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The music is in common time (C) and features a variety of key signatures, including three flats (B-flat, E-flat, A-flat), two flats (B-flat, E-flat), one flat (B-flat), and one sharp (F-sharp). The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and triplets, as well as sustained chords and arpeggiated figures. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.





## EXERCICE X



(1) Ici l'élève pourra s'arrêter pour respirer et reprendre sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure.

The musical score is organized into five systems, each containing three staves. The top staff of each system is a single treble clef, while the bottom two staves form a grand staff (treble and bass clefs). The key signature changes from three sharps (F#, C#, G#) to three flats (Bb, Eb, Ab) across the systems. The music features a complex, fast-moving melody in the upper voice and a more rhythmic, chordal accompaniment in the lower voices.



The first system of musical notation consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and single notes in both the treble and bass registers. The key signature is one sharp (F#).



The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and single notes in both the treble and bass registers. The key signature is one flat (Bb).



The third system of musical notation continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and single notes in both the treble and bass registers. The key signature is one flat (Bb).



The fourth system of musical notation continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and single notes in both the treble and bass registers. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).



The fifth system of musical notation continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and single notes in both the treble and bass registers. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

## EXERCICE XI

The image displays a musical score for 'EXERCICE XI', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The first system shows a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues this pattern, with the treble staff featuring more complex rhythmic figures. The third system introduces a key change to D major (two sharps), indicated by the key signature change. The fourth system continues in D major, with the treble staff showing a more active melodic line. The fifth system returns to B-flat major, and the sixth system concludes the exercise with a final melodic flourish in the treble staff. The bass staff throughout provides a steady, harmonic foundation.





## EXERCICE XII

The musical score for Exercise XII is presented in five systems. Each system consists of a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The melodic line is a continuous eighth-note scale. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes. A first ending bracket labeled (1) is placed over the final measure of the first system's melodic line. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.

(1) Ici on s'arrêtera pour respirer et l'on reprendra sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure.







The first system of musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, creating a continuous, flowing line. The staff is divided into three measures by vertical bar lines.



The second system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment using chords and single notes. The key signature remains two sharps. The system is divided into three measures.



The third system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody, and the bottom staff provides a harmonic accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#) in the third measure. The system is divided into three measures.



The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody, and the bottom staff provides a harmonic accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#) in the third measure. The system is divided into three measures.



The fifth system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody, and the bottom staff provides a harmonic accompaniment. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the third measure. The system is divided into three measures.

## EXERCICE XIII



The first system of musical notation is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and rests, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of musical notation is in D major (two sharps) and 2/4 time. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The third system of musical notation is in D major (two sharps) and 2/4 time. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The fourth system of musical notation is in D major (two sharps) and 2/4 time. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The fifth system of musical notation is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in a key of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and common time. It features a series of eighth-note runs and rests. The middle and bottom staves are grouped by a brace, representing a piano accompaniment. The middle staff contains chords and rests, while the bottom staff provides a steady bass line with half and quarter notes.



The second system continues the musical piece. The top staff shows more complex melodic patterns, including sixteenth-note runs. The piano accompaniment in the lower staves continues with harmonic support, featuring chords and a consistent bass line. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp).



The third system is in the new key of three sharps. The top staff continues with melodic development. The piano accompaniment in the lower staves provides harmonic support with chords and a steady bass line. The system ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F-sharp, C-sharp).



The fourth system continues in the key of two sharps. The top staff features melodic lines with some chromaticism. The piano accompaniment in the lower staves includes chords and a bass line. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat, E-flat).



The fifth system is in the key of two flats. The top staff continues the melodic theme. The piano accompaniment in the lower staves provides harmonic support with chords and a steady bass line. The system ends with a double bar line.



## EXERCICE XIV



Three systems of musical notation for Exercise XIV. Each system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The first system is in C major. The second system is in D major. The third system is in E major. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

## EXERCICE XV

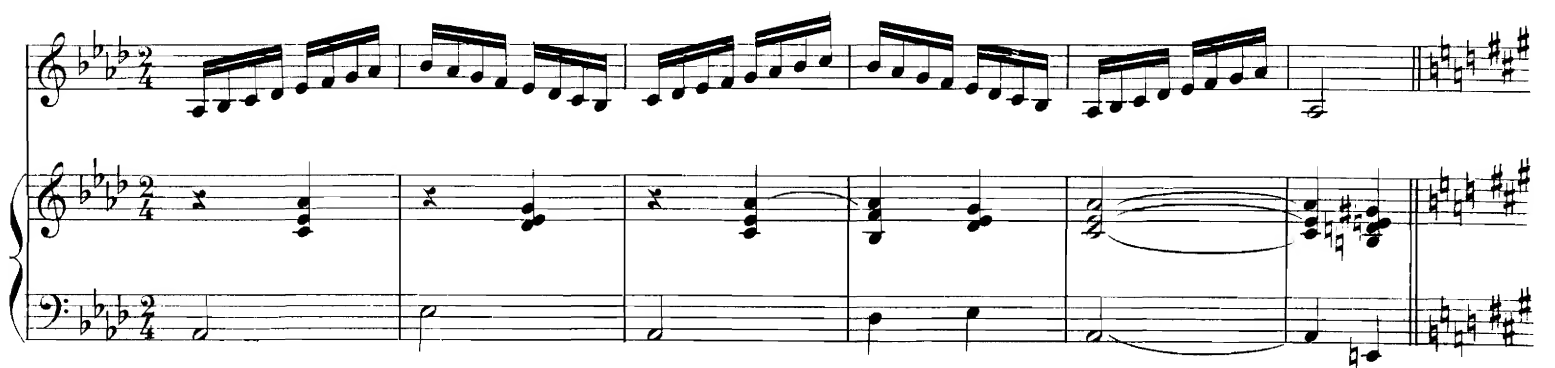
L'exercice suivant embrassant une grande étendue, j'ai dû le commencer plus bas que les autres, exceptionnellement.

Two systems of musical notation for Exercise XV. Each system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The first system is in C major. The second system is in D major. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation is for a piano piece, likely a study or a short composition. The key signatures vary across the systems: the first system is in G major (one sharp), the second in B-flat major (two flats), the third in D major (two sharps), the fourth in B-flat major (two flats), the fifth in D major (two sharps), and the sixth in F major (one sharp). The melodic lines in the treble staves are characterized by eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The bass staves provide harmonic support with chords and single notes, some of which are tied across measures. The piece concludes with a double bar line and a final chord in each system.



## EXERCICE XVI





First system of musical notation, measures 1-5. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The grand staff features chords in the treble and a single note in the bass.

Second system of musical notation, measures 6-10. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature changes to one sharp (F#). The treble staff continues with the eighth-note melody. The grand staff features chords in the treble and a single note in the bass.

Third system of musical notation, measures 11-15. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature changes to three sharps (F#, C#, and G#). The treble staff continues with the eighth-note melody. The grand staff features chords in the treble and a single note in the bass.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The treble staff continues with the eighth-note melody. The grand staff features chords in the treble and a single note in the bass.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature changes to one sharp (F#). The treble staff continues with the eighth-note melody. The grand staff features chords in the treble and a single note in the bass.



## EXERCICE XVII





The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in G-flat major (one flat) with a key signature of one flat. It features a continuous eighth-note melody. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The treble staff contains a series of chords, mostly triads, with some accidentals. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with whole and half notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in D major (two sharps) with a key signature of two sharps. It features a continuous eighth-note melody. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The treble staff contains a series of chords, mostly triads, with some accidentals. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with whole and half notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in B-flat major (two flats) with a key signature of two flats. It features a continuous eighth-note melody. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The treble staff contains a series of chords, mostly triads, with some accidentals. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with whole and half notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in E-flat major (three flats) with a key signature of three flats. It features a continuous eighth-note melody. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats. The treble staff contains a series of chords, mostly triads, with some accidentals. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with whole and half notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in A major (no sharps or flats) with a key signature of no sharps or flats. It features a continuous eighth-note melody. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of no sharps or flats. The treble staff contains a series of chords, mostly triads, with some accidentals. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with whole and half notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It features a series of chords, some of which are beamed together, providing harmonic support for the melody.

## EXERCICE XVIII

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It features a series of chords, some of which are beamed together, providing harmonic support for the melody.





## EXERCICE XIX





## EXERCICE XX

First system of musical notation for Exercise XX, key of D major (one sharp). The system consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The melody in the top three staves is a continuous eighth-note pattern. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

Second system of musical notation for Exercise XX, key of B minor (two flats). The system consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff. The time signature is common time (C). The melody in the top three staves continues the eighth-note pattern. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

Third system of musical notation for Exercise XX, key of D major (one sharp). The system consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff. The time signature is common time (C). The melody in the top three staves continues the eighth-note pattern. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.



The first system of musical notation consists of five staves. The first three staves are treble clefs, and the last two are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The first three staves contain a continuous eighth-note melody. The fourth staff contains a series of chords, and the fifth staff contains a bass line. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

The second system of musical notation consists of five staves, following the same layout as the first system. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first three staves continue the eighth-note melody. The fourth staff contains a series of chords, and the fifth staff contains a bass line. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).

The third system of musical notation consists of five staves, following the same layout as the first system. The key signature is one flat (B-flat). The first three staves continue the eighth-note melody. The fourth staff contains a series of chords, and the fifth staff contains a bass line. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

The first system of musical notation consists of four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first three staves contain a continuous eighth-note melody. The fourth staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp).

The second system of musical notation consists of four staves, continuing the piece in the key of three sharps. The first three staves continue the eighth-note melody. The fourth staff continues the harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F-sharp, C-sharp).

The third system of musical notation consists of four staves, continuing the piece in the key of two sharps. The first three staves continue the eighth-note melody. The fourth staff continues the harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F-sharp).

First system of musical notation for Exercise XXI. It consists of five staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom two are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first three staves contain a continuous eighth-note melody. The bottom two staves contain a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation for Exercise XXI. It consists of five staves, identical in layout to the first system. The key signature has changed to two flats (Bb, Eb). The melody and accompaniment continue in this new key.

## EXERCICE XXI

Third system of musical notation for Exercise XXI. It consists of three staves. The top staff is a treble clef, and the bottom two are a grand staff. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The melody is a series of eighth-note patterns. The accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Fourth system of musical notation for Exercise XXI. It consists of three staves, identical in layout to the third system. The key signature has changed to three flats (Bbb, Ebb, Ab). The melody and accompaniment continue in this new key.





The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, indicating a grand staff. The middle staff is a treble clef with a key signature of three sharps, containing a series of chords, some of which are beamed together. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps, containing a series of single notes, mostly half notes and quarter notes.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, indicating a grand staff. The middle staff is a treble clef with a key signature of three sharps, containing a series of chords, some of which are beamed together. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps, containing a series of single notes, mostly half notes and quarter notes.



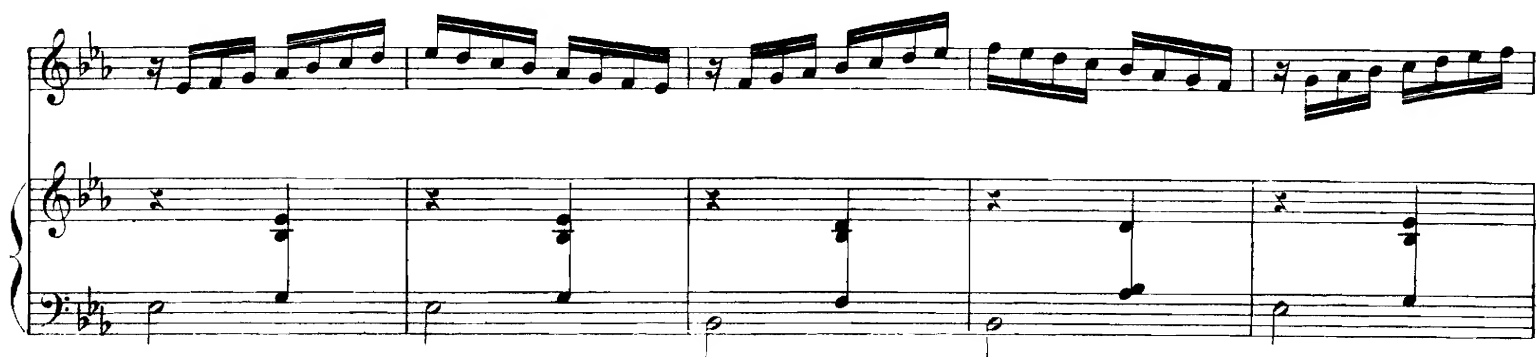
The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, indicating a grand staff. The middle staff is a treble clef with a key signature of three sharps, containing a series of chords, some of which are beamed together. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps, containing a series of single notes, mostly half notes and quarter notes.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, indicating a grand staff. The middle staff is a treble clef with a key signature of three sharps, containing a series of chords, some of which are beamed together. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps, containing a series of single notes, mostly half notes and quarter notes.



The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, indicating a grand staff. The middle staff is a treble clef with a key signature of three sharps, containing a series of chords, some of which are beamed together. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps, containing a series of single notes, mostly half notes and quarter notes.





## EXERCICE XXII









The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth-note runs. The middle and bottom staves are grouped by a brace and contain chords and single notes in treble and bass clefs respectively, providing harmonic support for the melody.



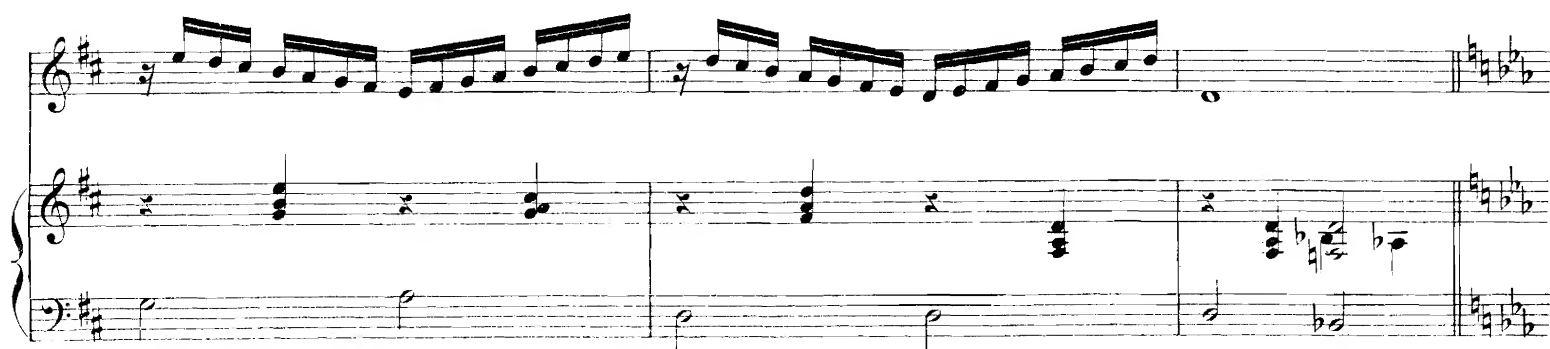
The second system of musical notation continues the piece with three staves. The melodic line in the top staff shows a change in rhythm and pitch, while the accompaniment in the lower staves maintains a steady harmonic foundation.



The third system of musical notation features three staves. The top staff's melody becomes more complex with sixteenth-note passages. The lower staves provide a consistent harmonic backdrop with chords and single notes.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The melodic line in the top staff continues with eighth-note patterns. The accompaniment in the lower staves uses a variety of chordal textures to support the melody.



The fifth system of musical notation is the final system on the page, consisting of three staves. The top staff's melody concludes with a series of descending notes. The lower staves provide a final harmonic resolution with chords and single notes.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a harmonic accompaniment of chords and single notes. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three sharps (F-sharp, C-sharp, and G-sharp).

## EXERCICE XXIII

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature (C). It features a melody with eighth-note runs and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines. The system ends with a double bar line and a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat).

The musical score is divided into six systems. Each system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The notation includes various key signatures (from three flats to three sharps) and complex rhythmic patterns, particularly in the single treble staff which often features rapid sixteenth and thirty-second note passages. The piano accompaniment in the grand staves is characterized by long, sustained chords and block chords, providing a harmonic foundation for the more active melodic lines.

Cet exercice embrassant une grande étendue, il a fallu lui donner un plus grand développement.

## EXTENSION DE LA VOIX

Tous les exercices d'extension pourront être faits une fois fort et une fois piano. On surveillera toujours la parfaite justesse, l'égalité et la liaison absolue. Bien que j'aie donné à ces exercices une grande étendue, on sera libre de les limiter ou de les étendre encore selon les voix, sans jamais forcer.

Ne pas perdre de vue que ce sont des exercices d'extension.

## EXERCICE I

The musical score for Exercise I consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written in two staves, treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The exercise is divided into four measures, each with a repeat sign. The first measure is in B-flat major, the second in B-flat major, the third in B-flat major, and the fourth in B-flat major. The piano accompaniment features chords and single notes, while the vocal line features a melodic line with various intervals and rests.

The first system consists of a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The second system is similar but the key signature changes to one sharp (F#) in the second measure. The third system changes the key signature to one flat (Bb) in the second measure. Each system contains four measures of music.

## EXERCICE II

The first system is marked *très lié* (very legato) and is in common time (C). The melodic line is in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The piano accompaniment is in grand staff with the same key signature. The second system is in the same key and time signature but features a different melodic and harmonic progression. Each system contains four measures of music.

The musical score is arranged in six systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef, while the piano accompaniment uses a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is highly variable, shifting between D major, B-flat major, E-flat major, and several minor keys (B-flat minor, E-flat minor, A-flat minor, D-flat minor, G-flat minor, C-flat minor). The piano part is characterized by dense, often arpeggiated chords and complex harmonic textures. The vocal line consists of melodic phrases, some of which are repeated across systems. The overall structure suggests a single melodic theme being explored through various harmonic contexts.

## EXERCICE III

The image displays a musical score for 'EXERCICE III', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in common time (C) and features a variety of key signatures, including one flat (B-flat), two flats (B-flat and E-flat), and three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes in the treble staff, often beamed together, and quarter and eighth notes in the bass staff. Chords are indicated by 'x' marks above the notes in the treble staff. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double bar lines with dots) appearing at the end of several systems. The overall style is that of a classical piano exercise, focusing on harmonic and melodic development.

## EXERCICE IV

*très lié*

The musical score for Exercise IV is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo/style marking is *très lié*. The score is divided into four systems, each containing a melodic staff and a grand staff (treble and bass clef). The melodic line features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment consists of chords and single notes, often with a steady eighth-note or sixteenth-note pulse in the bass. The score includes several 2/4 time signature changes, indicated by double bar lines with the new time signature. The final system ends with a double bar line.



## EXERCICE V

*très lié*

The musical score for Exercise V is written in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It is marked *très lié* (very legato). The score consists of a single melodic line and a piano accompaniment. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with frequent use of ledger lines in the left hand. The piece is divided into three systems, each containing a melodic staff and a grand staff (treble and bass clef). The key signature changes to E-flat minor (four flats) in the final system. The score concludes with a double bar line.

## EXERCICE VI

The musical score for Exercise VI is presented in six systems. Each system consists of a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The melodic line features a series of eighth-note patterns, often beamed together, and includes various rests and accidentals. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

## EXERCICE VII

The musical score for Exercise VII is presented in three systems. Each system consists of a piano accompaniment (left hand) and a melodic line (right hand). The piano accompaniment is written in a 3/4 time signature and features a steady bass line with chords. The melodic line is written in a 3/4 time signature and features a series of eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The key signature changes from one system to the next: the first system is in B-flat major (two flats), the second system is in D major (two sharps), and the third system is in F major (one flat). The score is written on a grand staff with a treble and bass clef for the piano part and a single treble clef for the melodic part.

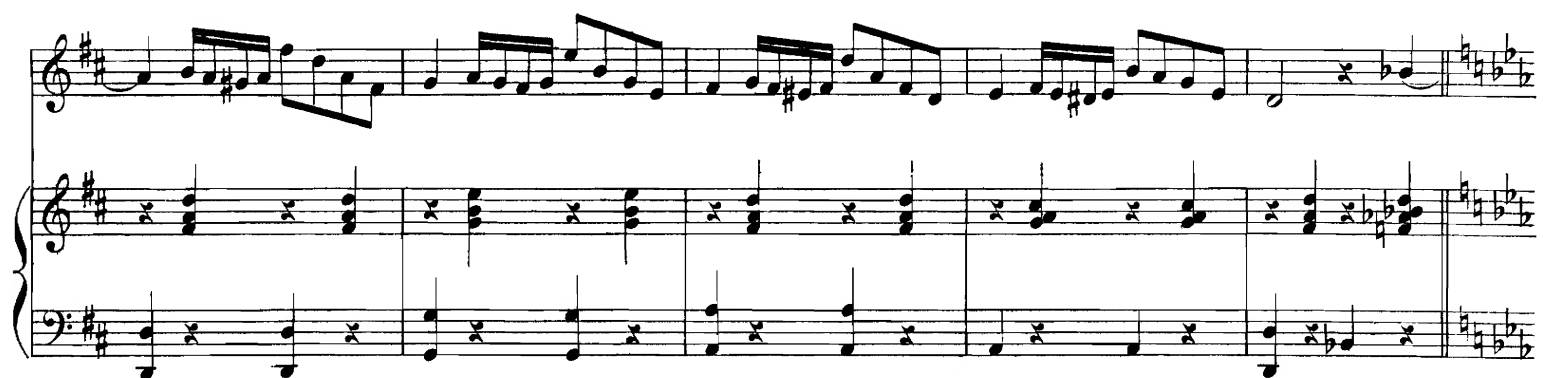
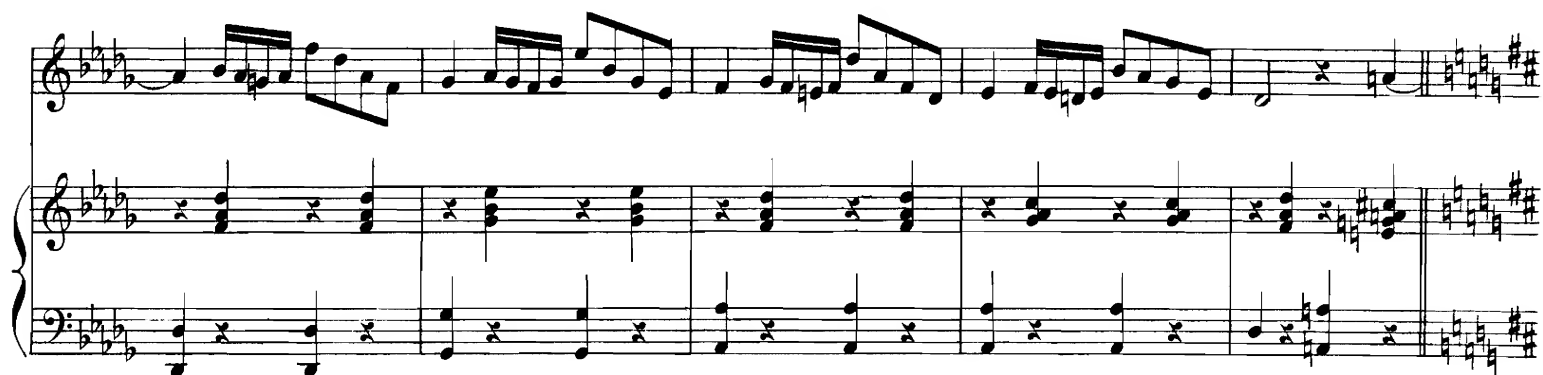
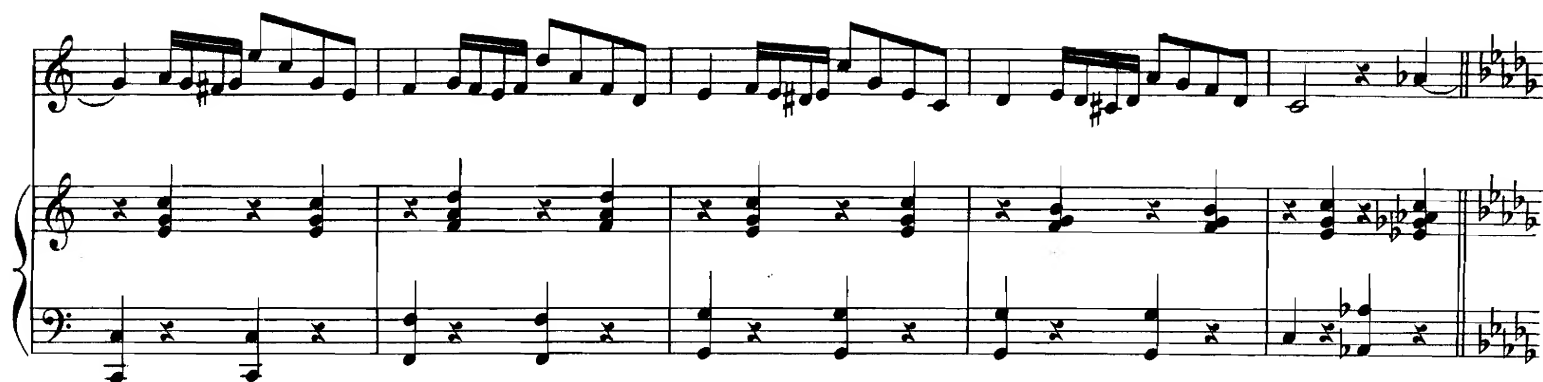
# ÉTUDE DES GRUPPETTI ( PRÉPARATION À LA CADENCE )

L'exercice suivant, bien que spécial aux gruppetti, est en même temps un excellent exercice d'extension; on pourra donc le monter jusqu'en haut de la voix sans toutefois la forcer. On observera la liaison parfaite sans laquelle l'exercice ne porterait aucun fruit.

## EXERCICE I

*très lié*

The musical score for Exercise I is presented in four systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature changes from B-flat major (two flats) in the first system to D major (two sharps) in the second, then back to B-flat major in the third, and finally to D major in the fourth. The time signature is common time (C). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line is marked 'très lié' and features eighth-note runs. The score concludes with a double bar line and repeat signs.





Quand l'élève exécutera cet exercice parfaitement lié on pourra arriver progressivement à donner à chaque groupe la valeur suivante :



etc.

## EXERCICE II

The image displays a musical score for 'EXERCICE II', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/4. The key signature changes across the systems: the first system is in D major (two sharps), the second in B-flat major (two flats), the third in F major (one sharp), the fourth in D major (two sharps), the fifth in B-flat major (two flats), and the sixth in F major (one sharp). The right hand (treble staff) plays a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass staff) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign in the final system.



The first system of musical notation consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The melodic line begins with a half note, followed by eighth-note runs, and ends with a whole note. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.



The second system of musical notation continues the piece with a key signature change to three flats (B-flat major or D-flat minor). The melodic line and piano accompaniment follow a similar pattern to the first system.



The third system of musical notation features a key signature change to two sharps (D major or F-sharp minor). The melodic line and piano accompaniment continue the musical theme.



The fourth system of musical notation shows a key signature change to one sharp (F major or C-sharp minor). The melodic line and piano accompaniment maintain the established structure.



The fifth system of musical notation concludes the piece with a key signature change to three sharps (F# major or C# minor). The melodic line and piano accompaniment follow the same pattern as the previous systems.



## EXERCICE III

First system of musical notation, measures 1-6. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody in the treble staff begins with a half note F#4, followed by eighth-note runs in measures 2 and 3, and continues with eighth-note patterns in measures 4 and 5. The grand staff accompaniment features chords in the treble and a single-note bass line. Measure 6 contains a whole rest in the treble and a half note F#4 in the bass.

Second system of musical notation, measures 7-12. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, Ab). The melody continues with eighth-note runs in measures 7 and 8, and eighth-note patterns in measures 9 and 10. The grand staff accompaniment follows the same pattern as the first system. Measure 12 contains a whole rest in the treble and a half note Bb3 in the bass.

Third system of musical notation, measures 13-18. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The melody continues with eighth-note runs in measures 13 and 14, and eighth-note patterns in measures 15 and 16. The grand staff accompaniment follows the same pattern. Measure 18 contains a whole rest in the treble and a half note F#4 in the bass.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melody continues with eighth-note runs in measures 19 and 20, and eighth-note patterns in measures 21 and 22. The grand staff accompaniment follows the same pattern. Measure 24 contains a whole rest in the treble and a half note Bb3 in the bass.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The melody continues with eighth-note runs in measures 25 and 26, and eighth-note patterns in measures 27 and 28. The grand staff accompaniment follows the same pattern. Measure 30 contains a whole rest in the treble and a half note F#4 in the bass.





## EXERCICE IV

Je recommande particulièrement pour cet exercice de lier absolument la 4<sup>e</sup> et la 5<sup>e</sup> note, condition essentielle pour qu'il soit fructueux, tout en observant l'inflexion indiquée v





The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth-note runs and a half note, with a fermata over the final half note. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs), providing harmonic accompaniment with chords and single notes.



The second system of musical notation continues the piece with similar melodic and harmonic structures. The top staff features more complex melodic patterns, including some beamed sixteenth notes. The accompaniment in the lower staves remains consistent in style.



The third system of musical notation shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The top staff has a fermata over a half note, followed by a final melodic phrase. The accompaniment provides a steady harmonic foundation.



The fourth system of musical notation continues the melodic and harmonic development. The top staff features a series of eighth-note runs and a half note with a fermata. The accompaniment in the lower staves provides harmonic support.



The fifth system of musical notation concludes the piece. The top staff features a final melodic phrase with a fermata. The accompaniment in the lower staves provides a final harmonic resolution.



## EXERCICE V

Je recommande la liaison de la 4<sup>e</sup> et de la 5<sup>e</sup> note.





The first system of musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three flats (E-flat major/C minor).



The second system of musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of three flats (E-flat major/C minor). The melody continues with eighth and sixteenth notes, featuring a triplet. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats (D-flat major/B minor).



The third system of musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (D-flat major/B minor). The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat major/D minor).



The fourth system of musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The melody continues with eighth and sixteenth notes, featuring a triplet. The system ends with a double bar line and a key signature change to no sharps or flats (C major/F minor).



The fifth system of musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of no sharps or flats (C major/F minor). The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F# major/C# minor).

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (F#) and an accent (^) over a note. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a series of notes. The treble staff contains chords and rests.

## EXERCICE VI

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains a continuous sequence of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with a key signature of three flats. The bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a series of notes. The treble staff contains chords and rests.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It contains a continuous sequence of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with a key signature of three flats. The bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a series of notes. The treble staff contains chords and rests.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature. It contains a continuous sequence of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with a key signature of two sharps. The bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a series of notes. The treble staff contains chords and rests.

The fifth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. It contains a continuous sequence of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with a key signature of two sharps. The bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a series of notes. The treble staff contains chords and rests.

This musical score is for a piano and voice piece, page 140. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes from B-flat major (two flats) to E major (four sharps) between the second and third systems. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with some grace notes and a final cadence in each system.

The first system is in B-flat major. The piano accompaniment has a bass line of eighth notes and chords in the right hand. The vocal line is in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with some grace notes and a final cadence.

The second system is also in B-flat major. The piano accompaniment continues with the same pattern. The vocal line ends with a double bar line and a key signature change to E major.

The third system is in E major. The piano accompaniment continues with the same pattern. The vocal line ends with a double bar line and a key signature change to E major.



This musical score is arranged in three systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature changes from three flats (B-flat, E-flat, A-flat) in the first two systems to two sharps (F-sharp, C-sharp) in the third system. The vocal line features a melodic line with various intervals and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of six systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats) for the first two systems and E major (four sharps) for the remaining four. The tempo is marked 'Allegretto' in the first system. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The piano accompaniment consists of chords and single notes in the bass line. The vocal line includes melodic phrases with some slurs and ties. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.



# CADENCE D'UN DEMI-TON

En même temps que cet exercice, on étudiera le suivant n° 2. Cadence d'un ton.

Dans cet exercice, comme dans tous les autres, on arrêtera la progression ascendante avant l'endroit où la voix serait pénible.

En allant plus loin, on neutraliserait la souplesse du gosier et le but serait manqué.

## EXERCICE I

The musical score for Exercise I is written for a single melodic line and piano accompaniment. It consists of eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The exercise shows an ascending scale with various rhythmic patterns and trills.

- Staff 1: Ascending scale, quarter notes, ending with a half note and a quarter rest.
- Staff 2: Ascending scale, quarter notes, ending with a half note and a quarter rest.
- Staff 3: Ascending scale, quarter notes, ending with a half note and a quarter rest.
- Staff 4: Ascending scale, quarter notes, ending with a half note and a quarter rest.
- Staff 5: Ascending scale, quarter notes, ending with a half note and a quarter rest.
- Staff 6: Ascending scale, quarter notes, ending with a half note and a quarter rest.
- Staff 7: Ascending scale, quarter notes, ending with a half note and a quarter rest.
- Staff 8: Piano accompaniment, consisting of chords and single notes.

(1) Après cette formule, si le maître le juge nécessaire, on pourra faire étudier à l'élève les deux exercices suivants : nos 3 et 4, pour revenir ensuite à la formule suivante.



First system of musical notation, featuring seven staves. The top six staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are marked on several notes in the sixth and seventh staves. The system concludes with a double bar line.



Second system of musical notation, featuring seven staves. The top six staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are marked on several notes in the sixth and seventh staves. The system concludes with a double bar line.



First system of musical notation, featuring eight staves. The top seven staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. The system concludes with a double bar line.



Second system of musical notation, featuring eight staves. The top seven staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of eight staves. The first six staves are treble clefs, and the last two are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The first four measures are marked with a double bar line. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fifth and sixth staves feature complex sixteenth-note passages with a '5' (finger number) and a 'tr' (trill) marking. The grand staff at the bottom provides harmonic support with chords and single notes.

The second system of the musical score consists of eight staves, continuing from the first system. The key signature changes to one flat (Bb). The notation continues with similar rhythmic patterns and complex passages. The fifth and sixth staves again feature sixteenth-note passages with a '5' and a 'tr' marking. The grand staff at the bottom continues to provide harmonic support with chords and single notes.

## CADENCE D'UN TON

## EXERCICE II

1

2

3

(1) 4

5

6

7

8

(1) Même observation qu'à l'exercice précédent.





First system of a musical score. It consists of eight staves. The top seven staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one flat (Bb). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and trills marked with 'tr'.



Second system of the musical score, continuing the eight-staff arrangement. It maintains the same instrumental parts and key signatures as the first system, featuring similar complex rhythmic textures and trills.



First system of musical notation, featuring eight staves. The top seven staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is a grand staff (treble and bass clef). The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and trills marked 'tr'.



Second system of musical notation, featuring eight staves. The top seven staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is a grand staff (treble and bass clef). The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and trills marked 'tr'.

This musical score is for a piano and voice piece, page 151. It consists of two systems of staves. The first system has eight staves: five for the piano (treble and bass clef) and three for the voice (treble clef). The piano part features a complex, fast-moving melody in the right hand, often with sixteenth-note runs, and a more rhythmic, chordal accompaniment in the left hand. The voice part has a melody with several trills marked 'tr'. The second system also has eight staves, with the piano part continuing its intricate texture and the voice part featuring more trills. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

## EXERCICE III

Les basses et barytons commenceront l'exemple suivant en *ut*, tel qu'il est écrit; les contralti et mezzo soprani en *mi bémol*; les soprani et tenori le commenceront au ton de *sol*.

Cet exercice comme les deux précédents doit être fait pour les femmes, en voix de tête seulement; le passage de la voix de poitrine le compliquerait inutilement pour le but qu'on se propose d'atteindre ici. Néanmoins il peut être obtenu sur deux notes de poitrine. Il est fort rare que la cadence soit employée assez bas pour nécessiter ce travail, mais cela se rencontre cependant.

The musical score for Exercise III consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal lines are written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The key signature for the piano part is one flat (B-flat). The vocal lines feature a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands. The exercise is divided into two main sections by a double bar line in the middle of each system.

The musical score is written for a voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The vocal line features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with some passages featuring sixteenth-note patterns. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Il serait superflu de dépasser cette tonalité.

Pour l'exercice suivant, les basses et les barytons commenceront au ton d'*ut* et ne dépasseront pas le ton de *mi* ou de *fa*. Les ténors pourront commencer au ton de *mi bémol*, à moins que l'absence de notes graves ne les oblige à commencer un demi-ton ou un ton plus haut. Ils ne dépasseront pas le ton de *la bémol*. Les contralti commenceront en *mi bémol* pour s'arrêter au ton de *sol bémol* inclusivement. Les *mezzo* et les *soprani* pourront commencer en *mi* naturel pour aller jusqu'au ton de *la bémol* inclusivement.

The musical score consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature changes from C major to B-flat major, then to E-flat major, and finally to B-flat major again. The tempo is marked 'Allegretto'.

System 1: C major, 4/4 time. Vocal line: C4-A4-G4-F#4-E4-D4-C4. Piano accompaniment: C4-E4-G4-F#4-E4-D4-C4.

System 2: C major, 4/4 time. Vocal line: C4-A4-G4-F#4-E4-D4-C4. Piano accompaniment: C4-E4-G4-F#4-E4-D4-C4.

System 3: B-flat major, 4/4 time. Vocal line: Bb4-Gb4-Fb4-Eb4-D4-C4. Piano accompaniment: Bb4-Gb4-Fb4-Eb4-D4-C4.

System 4: E-flat major, 4/4 time. Vocal line: Eb4-D4-C4-Bb4-Ab4-Gb4-Fb4-Eb4-D4-C4. Piano accompaniment: Eb4-D4-C4-Bb4-Ab4-Gb4-Fb4-Eb4-D4-C4.

System 5: B-flat major, 4/4 time. Vocal line: Bb4-Gb4-Fb4-Eb4-D4-C4. Piano accompaniment: Bb4-Gb4-Fb4-Eb4-D4-C4.







## EXERCICES CHROMATIQUES

Pour les voix de basse, on commencera toute cette suite d'exercices par le ton d'*ut*. Les barytons et les ténors commenceront par une tonalité un peu plus haute selon leur voix. Pour les femmes on commencera à la première bonne note en tête; cependant pour les voix graves on pourra, dans une mesure modérée, faire intervenir la voix de poitrine, mais avec adresse et beaucoup de précaution, en se reportant toujours aux principes énoncés dans le chapitre du passage des registres.

## EXERCICE I

The musical score for Exercise I is presented in four systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes chromatically from C major to B minor across the systems. The vocal lines feature chromatic scales with triplet markings. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.



## EXERCICE II







## EXERCICE III

The first system of musical notation for Exercise III, measures 1-4. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a continuous eighth-note melody. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a simple harmonic accompaniment with whole and half notes.

The second system of musical notation for Exercise III, measures 5-8. The top staff continues the eighth-note melody in treble clef. The bottom staff continues the harmonic accompaniment in bass clef. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at the start of measure 5.

The third system of musical notation for Exercise III, measures 9-12. The top staff continues the eighth-note melody in treble clef. The bottom staff continues the harmonic accompaniment in bass clef. The key signature changes to two sharps (F-sharp and C-sharp) at the start of measure 9.

The fourth system of musical notation for Exercise III, measures 13-16. The top staff continues the eighth-note melody in treble clef. The bottom staff continues the harmonic accompaniment in bass clef. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) at the start of measure 13.

The fifth system of musical notation for Exercise III, measures 17-20. The top staff continues the eighth-note melody in treble clef. The bottom staff continues the harmonic accompaniment in bass clef. The key signature changes to three sharps (F-sharp, C-sharp, and G-sharp) at the start of measure 17.







## EXERCICE IV







## EXERCICE V

Les basses peuvent commencer l'exercice suivant par le *si bémol*.

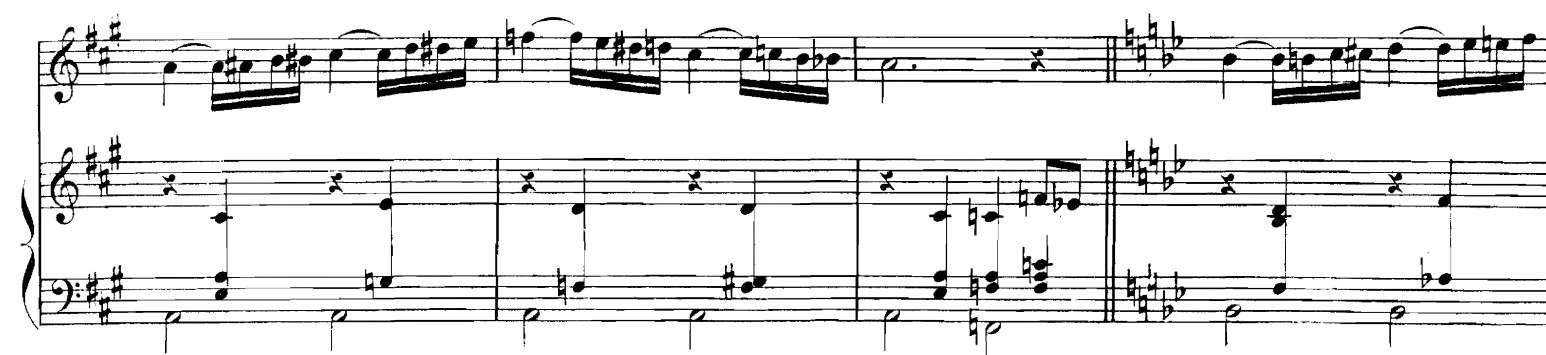
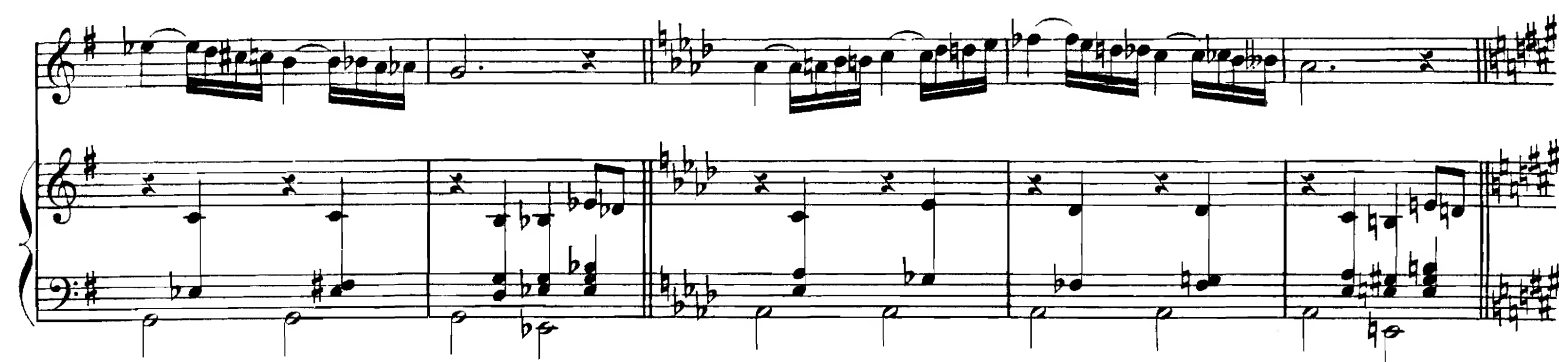
The musical score for Exercise V consists of six systems. Each system includes a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The key signature changes from one system to the next: System 1 (B-flat major), System 2 (D major), System 3 (E-flat major), System 4 (B-flat major), System 5 (B-flat major), and System 6 (D major). The melodic line is a continuous eighth-note scale. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The exercise concludes with a final chord in the key of D major.





## EXERCICE VI

The image displays a musical score for 'EXERCICE VI'. It consists of five systems of piano accompaniment and five systems of a single melodic line. The piano parts are written for the right and left hands, while the single melodic lines are written for a single staff. The key signature and time signature vary between systems. The first system is in C major, 4/4 time. The second system is in D major, 4/4 time. The third system is in E major, 4/4 time. The fourth system is in F major, 4/4 time. The fifth system is in G major, 4/4 time. Each system contains a piano accompaniment with a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef), and a single melodic line (treble clef). The piano parts feature a variety of chords and arpeggios, while the melodic lines consist of eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.





## EXERCICE VII



This musical score, identified as E. et C. 4515, consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The first system is in D major (two sharps). The second system is in B-flat major (two flats). The third system is in D major (two sharps). The fourth system is in B-flat major (two flats). The fifth system is in D major (two sharps). The sixth system is in B-flat major (two flats). The treble staff of each system contains a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic foundation with a slower, more rhythmic line, primarily using quarter and eighth notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of each system.





Pour les exercices suivants les basses commenceront naturellement au ton de *la bémol*.

## EXERCICE VIII

The musical score for Exercise VIII consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The first system shows a complex melodic line in the treble staff with many accidentals, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues this pattern with similar melodic and harmonic structures. The third system introduces a new melodic motif in the treble staff. The fourth system features a more intricate melodic line with frequent accidentals. The fifth system shows a change in the bass line, with more active movement. The sixth system concludes the exercise with a final melodic phrase in the treble and a corresponding bass line.



## EXERCICE IX



The musical score is divided into six systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes from D major to D minor, then to B-flat major, and finally to E-flat major. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line includes various melodic phrases and rests.

On peut réunir cet exercice au n° XV en supprimant la dernière mesure.

## EXERCICE X

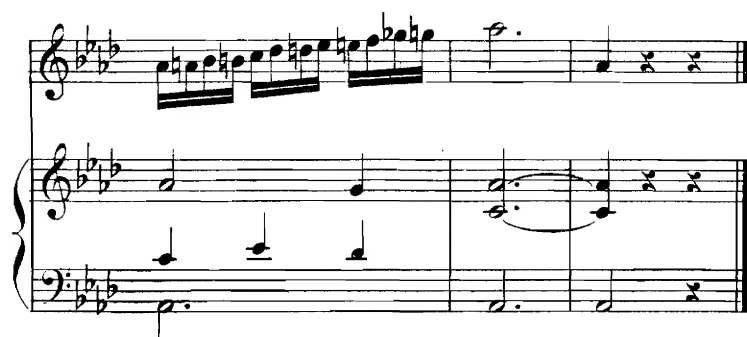
Cet exercice peut être réuni au n° XVI en supprimant la 2<sup>e</sup> mesure.

The musical score for Exercise X is presented in four systems. Each system consists of a piano accompaniment (left hand) and a melody (right hand). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment. The melody is written in a single staff (treble clef) and features a series of eighth-note runs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into four measures, with a double bar line after the second measure. The first system is in the key of B-flat major. The second system is in the key of B-flat major. The third system is in the key of B-flat major. The fourth system is in the key of B-flat major.



## EXERCICE XI





Cet exercice peut être réuni au n° XVII en supprimant les deux dernières mesures.

### EXERCICE XII



Cet exercice peut être réuni au n° XVIII en supprimant la dernière mesure.



## EXERCICE XIII

The image displays a musical score for 'EXERCICE XIII', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of chords, arpeggios, and melodic lines. The key signature changes throughout the exercise, starting with two flats (B-flat and E-flat) and progressing through various combinations of sharps and flats. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical symbols and clefs.



## EXERCICE XIV



The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system has a single treble staff with a complex, fast-moving melodic line in G major, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bottom system is a grand staff (treble and bass) with a more rhythmic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

## EXERCICE XV

The second system of the musical score also consists of two systems of staves. The top system has a single treble staff with a melodic line in G major, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bottom system is a grand staff (treble and bass) with a more rhythmic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).



## EXERCICE XVI





## EXERCICE XVII

The image displays a musical score for 'EXERCICE XVII', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 3/4 time and features a variety of key signatures, including B-flat major, E-flat major, and A-flat major. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system continues this pattern with more complex chordal textures. The third system introduces a new melodic line in the treble staff. The fourth system features a more active bass line. The fifth system shows a change in key signature to A-flat major. The sixth system concludes the exercise with a final chordal texture. The overall style is that of a classical piano exercise, focusing on harmonic and melodic development.



Cet exercice peut être réuni au n° XI en supprimant la 2<sup>e</sup> mesure.

### EXERCICE XVIII





## EXERCICE XIX



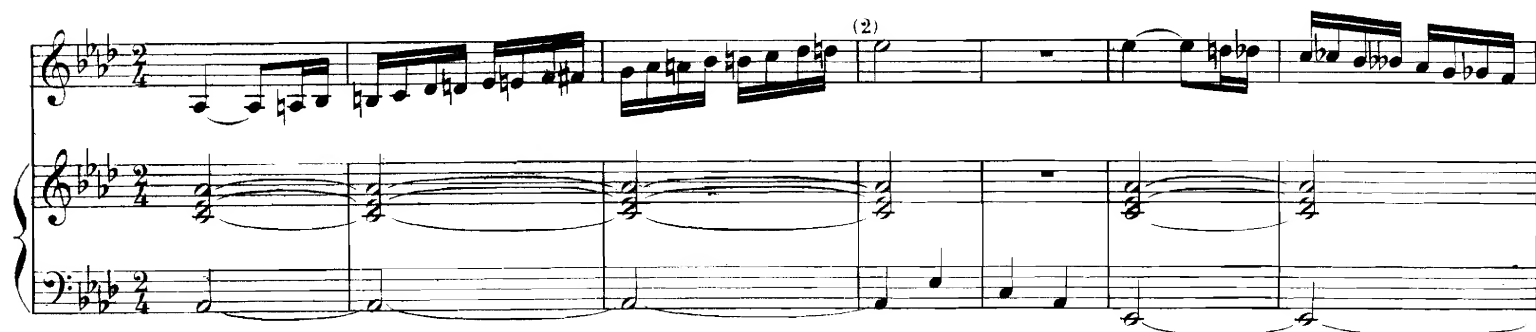






Dans les exercices très étendus, le professeur devra choisir ceux qui conviennent à chaque genre de voix en particulier.

### EXERCICE XX



(2) On peut, en passant ces deux mesures, réunir le trait ascendant au trait descendant.



## EXERCICE XXI

The image displays a musical score for Exercise XXI, consisting of five systems. Each system includes a piano accompaniment (piano) and a single melodic line (soprano). The piano parts are written in a 3/4 time signature and feature a variety of chords and arpeggios, often with long, flowing lines. The melodic lines are written in a 3/4 time signature and feature a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The key signature for the piano parts is one flat (B-flat), while the key signature for the melodic lines is one sharp (F-sharp). The score is written on a grand staff (piano) and a single staff (soprano).

## EXERCICE XXII

The musical score for Exercise XXII is presented in six systems, each consisting of a piano (left) and treble (right) staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The first system includes triplets in the treble staff. The piano accompaniment features sustained chords in the left hand and moving lines in the right hand. The second system continues the melodic development in the treble staff. The third system shows a change in the piano accompaniment texture. The fourth system features a more complex treble staff melody with some accidentals. The fifth system continues the melodic and harmonic progression. The sixth system concludes the exercise with a final cadence in the piano part.

## ACCORDS BRISÉS

## EXERCICE I

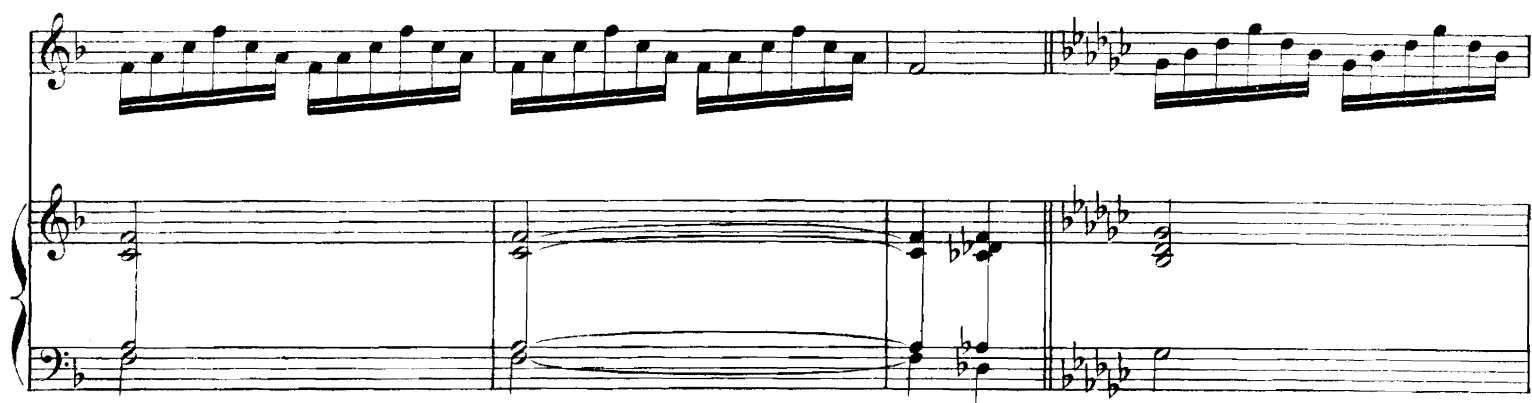
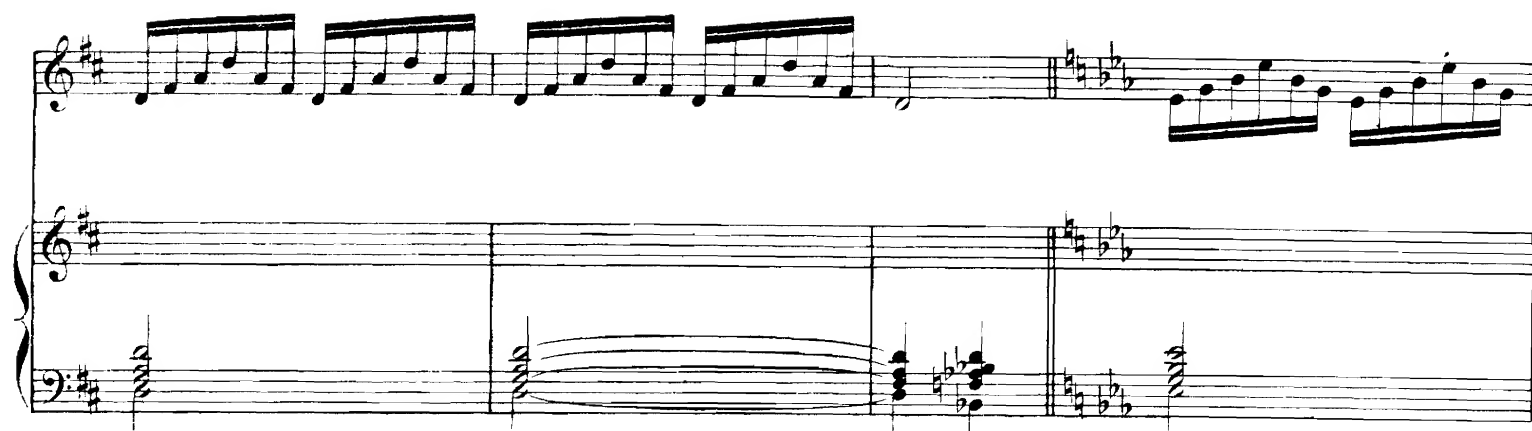
The musical score is titled "ACCORDS BRISÉS" and "EXERCICE I". It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The first system shows a sequence of broken chords in the right hand, with the left hand providing a simple harmonic accompaniment. The second system continues this pattern with a slight variation in the right-hand figures. The third system introduces a new set of broken chords, maintaining the same accompaniment style. The fourth system concludes the exercise with a final set of broken chords. The notation includes various accidentals (flats, naturals) and rests to indicate the timing and pitch of the notes.



## EXERCICE II

The image displays a musical score for 'EXERCICE II', consisting of five systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of key signatures: B-flat major (two flats), D major (two sharps), and E major (three sharps). The right hand (treble staff) plays a continuous eighth-note melody, often with a '6' (sixteenth note) marking below it. The left hand (bass staff) provides harmonic support with chords and sustained notes, some of which are beamed together. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double bar lines with dots) indicating specific sections. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.





## EXERCICE III

The image displays a musical score for 'EXERCICE III', consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The first system is in C major, the second in D major, the third in E major, the fourth in F major, the fifth in G major, and the sixth in A major. The tempo is marked 'C' (Crescendo). The music features a series of ascending and descending eighth-note runs in the treble staff, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



## EXERCICE IV

The musical score for Exercise IV is presented in five systems. Each system consists of a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The melodic line features a series of eighth-note patterns, often beamed together, with some measures containing a '6' indicating a sixth finger. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and sustained notes, often using a '6' to indicate a sixth finger. The score concludes with a double bar line and a final chord in the piano part.

FIN DE LA 2<sup>ème</sup> PARTIE

# TROISIÈME PARTIE

---

## LA PAROLE UNIE AU CHANT

La condition première d'une bonne diction est la prononciation parfaitement exacte de tous les sons que fournit la langue dans laquelle on s'exprime.

Notre langue contient quinze sons différents qui sont :

**a.** Prononcé comme dans *ami, fat, papa*.

Cet **a** est excessivement clair et mince, presque grêle;

**â.** Comme dans *âme, flamme (flâme)*. Celui-ci doit être très ouvert, très volumineux ;

**e.** Qui doit être prononcé comme dans *me, te, se*, ouvertement et ne doit pas être confondu avec la prononciation fermée des mots *jeu, feu* ;

**é.** Qui se prononce très fermé, très étroit, comme dans *célérité* ;

**ê ê.** Ouvert, comme dans *fête, tête* ;

**i.** *Midi* ;

**ô.** Comme dans *côte*, c'est-à-dire très fermé ;

**o.** Très ouvert, comme dans *botte, flotte* ;

**u.** Très fermé, *nu, bu* ;

**eu.** Comme dans *feu, jeu* ;

**ou.** Comme dans *joujou* ;

**an.** Formé de **a** et de résonnance nasale, *plan, dans* ;

**in.** Formé de **i** et de résonnance nasale, *fin, crin* ;

**on.** Formé de **o** et de résonnance nasale, *maison, carton, flon-flon* ;

**un.** Formé de **u** et de résonnance nasale, *chacun, quelqu'un*.

La résonnance nasale est le bruit qu'on peut faire entendre, même lorsque la bouche est close.

Les défauts que l'on rencontre le plus ordinairement sont ceux qui consistent à prononcer :

**a** comme **â** et inversement ;

**e** comme **eu** et inversement ;

**é** comme **ê** et inversement ;

**ô** comme **o** et inversement.

Ce sont là de mauvaises habitudes qui se corrigent facilement avec de l'attention.

Pour les cinq sons **u, an, in, on, un**, on rencontre de plus grosses difficultés chez la plupart des étrangers, qui ont l'habitude de prononcer les **u** comme **ou** ; la voyelle **u** leur est presque inconnue.

Il en est de même des quatre nasales, **an, in, on, un** qu'ils prononcent généralement **a-n, i-n, o-n ou-n**, séparant ainsi la voyelle de la consonne.

L'exemple seul peut leur en donner l'idée très nette, et une bonne oreille jointe à une grande persévérance peuvent seules les conduire au résultat désiré.

Pour les Français, cette difficulté ne se présente que chez les méridionaux, et on arrive facilement à la vaincre.

Il faut ajouter qu'en fait de prononciation et d'articulation, il est indispensable d'avoir un maître qui, lui-même, prononce avec la plus grande perfection, car malgré les systèmes les plus ingénieux, et il y en a, rien ne peut remplacer l'exemple.

*Observation.* — Toute diphtongue pouvant être représentée par deux sons simples **ia, ié**, il n'y a pas lieu de s'en occuper d'une manière particulière.

## VOYELLES CHANTÉES

Dans la parole unie au chant, chaque voyelle, tout en conservant son exactitude, doit revêtir le caractère propre de la voix dans ses différentes parties, et c'est ici le lieu de rappeler ce qui a été dit au chapitre VIII de cet ouvrage. La voix est un instrument particulier qui, de même que tous les instruments, a une qualité de son qui lui est propre et dont l'étendue peut se diviser en certaines parties ayant chacune leur caractère (grave, médium et aigu), sans que rien pour cela soit changé à l'égalité de la sonorité.

Si cela paraissait étrange à certains lecteurs, je pourrais citer comme exemple le violon, dont chaque corde a une qualité de son bien distincte, sans que cela nuise en rien à l'harmonie de sa sonorité générale. Il en est de même de tous les instruments, et la voix ne saurait échapper à cette loi naturelle.

Il est donc absolument nécessaire que toutes les voyelles, loin de changer la nature de la voix, viennent se ranger dans sa sonorité normale. L'oubli de ce principe déplacerait l'organe et en entraînerait infailliblement la perte à bref délai.

## ARTICULATION

L'articulation est le résultat de la résistance momentanée opposée par les organes de la parole à l'expulsion de l'air chassé des poumons.

Les diverses manières, dont cette résistance peut se produire, constituent la diversité des consonnes. Le plus ou moins de force ou de durée de l'obstacle, suspendant plus ou moins l'articulation, rend celle-ci plus ou moins expressive.

Dans l'examen que je vais faire de chacune des consonnes, je suivrai l'ordre qui me paraît le plus propre à conduire l'élève à un résultat satisfaisant et prompt, tout en offrant à son esprit une classification claire et logique.

Les articulations en usage dans la langue française sont au nombre de dix-neuf, en y comprenant la lettre **h**, qui n'est qu'une expiration, et la lettre **x**, qui est une articulation composée de **k** et d'**s**.

A part ces deux lettres et le mécanisme de la lettre **r** qui, bien qu'offrant de grandes analogies avec d'autres consonnes, a un caractère particulier, les articulations se divisent en *insonores* et en *résonnantes*.

La grammaire nous dit que les consonnes sont ainsi appelées parce qu'elles ne forment un son qu'avec le secours des voyelles; cela est absolument vrai pour les articulations insonores, mais nous devons admettre une exception pour celles qui ne peuvent être produites sans une certaine résonnance de la voix.

Chaque articulation insonore a sa correspondante résonnante.

On admet encore d'autres appellations selon les organes qui servent à produire chaque articulation; ainsi, on appelle *labiales*, les consonnes **p**, **b**, **m**, les lèvres jouant le principal rôle dans leur prononciation.

J'ai dit que l'articulation est le résultat de la résistance opposée par les organes de la parole à l'expulsion du souffle.

Or, une des consonnes qui caractérise le plus cette résistance, est la lettre **p**.

C'est par elle que je commencerai cette étude.

Pour obtenir cette articulation, il faut, après avoir respiré, accumuler contre les lèvres bien fermées une certaine quantité d'air qu'on ne laissera pas sortir par les fosses nasales, en évitant en même temps de gonfler les joues; au moment où les lèvres, cédant à cette vigoureuse poussée, se détacheront par une sorte d'explosion indispensable à toute consonne, la lettre **p** se fera entendre nette et pure. C'est une *labiale insonore*.

Sans rien changer au mécanisme précédent, et si, avant de laisser entrouvrir les lèvres, vous

essayez de former un son, le larynx fera entendre une sorte de bruit sourd, la pression des lèvres s'amollira, et, en les détachant alors, vous obtiendrez la consonne **b** parfaitement exacte. C'est une *labiale résonnante*.

Pour les deux consonnes précédentes, les lèvres sont l'agent principal de la prononciation.

Il en est de même de la lettre **m**, qui est formée aussi par la pression des lèvres avec cette différence que le bruit de la voix, dont j'ai parlé ci-dessus, doit se faire entendre par les fosses nasales ; au moment où il se produit, il suffit d'entr'ouvrir les lèvres pour obtenir l'articulation exacte de la lettre **m**.

C'est une *labiale résonnante*.

## REMARQUE

On observera que, pour l'articulation de la lettre **p**, le souffle est entièrement concentré dans la bouche, fermée en avant par les lèvres, en arrière par le voile du palais (luette) et lancé directement sur les lèvres ; celles-ci, au moment de leur séparation, sont comme poussées *en avant*.

Pour la consonne **b**, la concentration de l'air est moins complète, puisque la voix peut résonner dans une certaine mesure ; en conséquence, la résistance opposée par les lèvres est moins forte et la poussée d'air *en avant* est très amoindrie.

Pour la lettre **m**, la plus grande partie du souffle s'échappant par les fosses nasales, il en reste extrêmement peu au-devant des lèvres, mais assez cependant pour qu'au moment de leur séparation il y ait une légère explosion produite à la fois par la petite quantité d'air restant dans la bouche et la pression des lèvres l'une contre l'autre ; mais le mouvement de séparation est ici, *complètement vertical*.

Une des consonnes qui, bien que d'un mécanisme tout différent de celles dont je viens de m'occuper, caractérise néanmoins d'une manière complète la résistance des organes de la parole et l'émission de la voix est la consonne **t**.

Pour l'obtenir, il faut appuyer fortement le bout de la langue derrière les incisives, de manière à intercepter complètement le passage de l'air en avant et sur les côtés de la langue, lesquels doivent être appuyés au palais ; lorsque, détachant subitement par explosion la pointe de la langue, vous donnerez à l'air un libre accès, la consonne **t** s'articulera dans toute son intégrité.

Remarquez qu'ici, comme pour la consonne **p**, l'air tendant à s'échapper pousse la langue, c'est-à-dire l'obstacle, *en avant*. C'est une *linguo-dentale, insonore*.

L'analogie nous conduit à la consonne **d**. Si, après avoir placé les organes comme pour prononcer le **t**, vous faites entendre le murmure sourd dont j'ai parlé, la résistance de la langue diminue sensiblement ; celle-ci se retire légèrement des dents, l'air est concentré dans la bouche avec moins de force, et si, sans interrompre le bruit de la voix, vous laissez la langue céder à la pression de l'air, la consonne **d** s'articule distinctement. Ici, la poussée d'air *en avant* est beaucoup moins sensible sur la pointe de la langue. C'est une *linguo-dentale résonnante*.

Après avoir fait entendre la lettre **d**, nous sommes conduits à nous occuper de la lettre **n**, dont le principal agent de prononciation est encore la pointe de la langue.

Pour celle-ci, après avoir placé les organes dans la position ci-dessus indiquée pour l'articulation de la lettre **d**, la langue un peu plus en arrière cependant, laissez résonner librement l'air dans les fosses nasales, et à ce moment la résistance de la langue à la poussée d'air disparaîtra presque complètement, et l'appui de la langue sur la partie antérieure du palais, en se détachant, suffira pour faire entendre la lettre **n**, parfaitement articulée. C'est une *linguo-palatale résonnante*.

Observer ici, comme pour les trois consonnes précédentes, que pour la lettre **t**, consonne insonore, le mouvement de séparation est poussé en avant par le souffle ; que pour la lettre **d** ce mouvement en avant est considérablement amoindri et qu'il est complètement vertical pour la lettre **n**.

L'articulation de la consonne précédente nous conduit, comme on va le voir, à la lettre **l** ; de l'une

à l'autre il n'y a qu'une modification légère. Pour obtenir cette nouvelle articulation, il faut, de même que pour la lettre **n**, appuyer la pointe de la langue à la partie antérieure du palais, mais en laissant sur les côtés un espace libre qui permette la circulation d'une certaine quantité d'air ; dans cette position, faites résonner la voix dans la bouche et, détachant avec élan la langue du palais, vous obtiendrez l'articulation de la lettre **l**.

La poussée d'air en avant sur la langue est ici presque nulle. La langue, après avoir appuyé fortement sur le palais, se détache *vivement et perpendiculairement*.

On vient de voir que les quatre consonnes précédentes s'obtiennent par un mouvement de la pointe de la langue. Ces consonnes nous serviront à leur tour, et dans leur ensemble, de préparation pour une autre qui exige de la pointe de la langue une action beaucoup plus prononcée.

C'est une des articulations les plus difficiles de la langue française.

Je veux parler de la consonne **r**.

Il est on ne peut plus difficile de donner par écrit l'idée de cette articulation aux personnes qui n'en possèdent pas le principe, et je pense même que, sans le secours d'un maître expérimenté, il serait presque impossible de l'obtenir correctement. Cependant, il n'est pas indifférent, même pour les personnes qui peuvent avoir un bon exemple sous les yeux, d'analyser le mécanisme de cette consonne, afin de se rendre compte des moyens employés et de donner ainsi de la sûreté à leur exécution. Il arrive aussi parfois que le raisonnement amène des résultats que l'on n'obtiendrait pas par l'imitation seulement. La consonne **r** est le résultat d'un battement redoublé et élastique de la pointe de la langue sur la partie antérieure du palais.

Une petite expérience en peut donner une idée à peu près exacte.

Taillez un petit morceau de papier d'un centimètre de largeur sur 3 ou 4 de longueur ; mouillez-le entièrement et collez l'une de ses extrémités sur la langue, en laissant flotter le bout le plus long en dehors de la bouche, puis rapprochez un peu les lèvres et soufflez ; vous communiquerez ainsi au papier un tremblement, une vibration, qui représentera exactement le mouvement que doit faire la pointe de la langue sous l'influence de la poussée du souffle pour produire le roulement de la lettre **r**.

Mais ce mouvement n'est pas facile à exécuter ; il faut pour cela que la pointe de la langue, de même que la feuille de papier, soit maintenue pour ainsi dire flottante dans la bouche, appuyée par les côtés sur les canines. Dans cette position, lancer une forte quantité d'air, en cherchant à opposer, à sa sortie, la pointe de la langue très légèrement relevée. Si par ce moyen l'on arrive à communiquer à la pointe de la langue une certaine oscillation, il ne suffit plus que d'y joindre la résonnance de la voix pour obtenir l'articulation de l'**r**.

Mais ce moyen ne donne pas toujours le résultat cherché.

Il faut alors exercer l'élasticité de la pointe de la langue par les moyens suivants :

Prononcez vigoureusement la syllabe *te* et joignez-y, sans interruption, la syllabe *de*, mais en donnant à la première une plus grande force qu'à la seconde et beaucoup moins de durée ; répétez cet exercice un grand nombre de fois sans interruption.

Cet exercice pourrait être noté musicalement de la manière suivante :



La consonne **t**, après avoir servi à lancer la pointe de la langue en avant, est remplacée par la lettre **d**, qui la ramène vivement en arrière et favorise le mouvement oscillatoire dont nous avons donné l'idée par la petite feuille de papier.

Cet exercice doit être fait d'abord dans un mouvement modéré, puis pressé graduellement, jusqu'à prononcer pour ainsi dire en même temps les syllabes *te de*. Cette dernière condition est indispensable, car la prononciation exacte, distincte, mais séparée des deux syllabes, ne donnerait jamais à la langue l'élan nécessaire pour obtenir une vibration par sa pointe.



Lorsque l'élève fait entendre trop séparément les deux syllabes *te de*, on peut encore changer cette dernière en *le*, de cette manière :



ou bien encore :



ou encore :



toujours en réunissant et serrant le plus possible les articulations *te le de — te de le*.

On peut aussi combiner avec les trois syllabes qui précèdent la syllabe *ne*, de cette manière : *te ne le*, ou bien encore : *te ne le de*, *te de le ne*, toujours en commençant par un mouvement modéré et augmentant graduellement de vitesse, en serrant les unes contre les autres toutes ces articulations, de manière à donner au battement de la pointe de la langue une grande rapidité.

On a vu que les exercices précédents commencent toujours par la syllabe *te*. Lorsque l'élève a obtenu par ces moyens un résultat satisfaisant, on peut reprendre les mêmes exercices en substituant à cette première syllabe les syllabes *be*, *que de fe*, *gue pe ve*, puis l'exercer à prononcer les mots suivants : travail (*te-da-vail*), braver (*be-da-ver*), craquer (*que-da-quer*), frapper (*fe-da-per*), graver (*gue-da-ver*), presser (*pe-des-ser*), vrille (*ve-dille*), et une grande quantité d'autres mots, dans le même genre. Mais là ne se borne pas encore la difficulté. Il faut encore arriver à prononcer la lettre *r*, lorsqu'elle se présente au commencement et à la fin des mots, sans être précédée d'une autre articulation, comme dans les mots : *rateau*, *repos*, *rideau*, *rose*, *rue*, puis dans *rare*, *rire*, *aurore*, *rural*, et enfin dans *art*, *fleur*, *soupir*, *or*, *par*.

Pour la première de ces trois catégories, il faut faire précéder l'*r* de la voyelle *e* et prononcer *e-da-teau* pour *rateau*, *e-de-pos* pour *repos*, *e-di-deau* pour *rideau*, *e-dose* pour *rose*, *e-due* pour *rue*.

Pour la seconde catégorie, on prononcera *e-da-de* pour *rare*, *e-di-de* pour *rire*, *au-do-de* pour *aurore*, *e-du-dal* pour *rural*. Ici la voyelle, qui précède l'*r* qui est dans le corps du mot, joue le rôle de l'*e* dans la catégorie précédente.

Enfin, pour les mots de la troisième, on prononcera *a-de* pour *art*, *fleu-de* pour *fleur*, *soupi-de* pour *soupir*, *o-de* pour *or*, *pu-de* pour *pur* ; il est bien entendu que la consonne *d*, substituée momentanément à la lettre *r*, devra être prononcée toujours avec une grande rapidité, de manière à développer toujours l'élasticité de la pointe de la langue.

La ténacité, la persévérance la plus absolue dans ces exercices peuvent seules conduire à un résultat satisfaisant.

La consonne **r** est une *linguo-palatale résonnante*.

L'examen des quatre consonnes précédentes, qui ont entr'elles une inséparable corrélation, nous a éloigné momentanément de la classification par consonnes insonores et résonnantes.

J'y reviens par la lettre **k** ou **q**. Celle-ci s'obtient en appuyant l'arrière de la langue au voile du palais, fermant ainsi complètement le passage de la colonne d'air.

Au moment où ces deux organes, cédant à une forte poussée en avant, font explosion, l'articulation se forme très nette.

C'est une *linguo palatale insonore*.

La correspondante est le **g**, prononcé comme dans *langue*.

Il s'obtient comme le précédent, en interceptant le passage de l'air au moyen de la réunion du

voile du palais à la partie postérieure de la langue, mais en laissant entendre une légère sonorité qui adoucit la pression et diminue considérablement la *poussée d'air en avant*.

Suivant toujours le principe de l'analogie, nous nous occuperons de l'articulation du *gne*, prononcé comme dans *campagne*.

Lorsque nous avons placé la langue et le voile du palais, comme il vient d'être dit pour articuler le *gue*, si, avant d'abandonner la pression des deux organes, nous laissons l'air prendre la direction des fosses nasales, le voile du palais et la langue restent adhérents, mais avec beaucoup moins de force, et, en les séparant *verticalement*, on obtient la prononciation de la syllabe *gne*.

Cette articulation, que les Français et les Italiens connaissent fort bien, a une relation intime avec la prononciation de l'*i*, suivi de *e i—e*, avec cette différence que pour le *gne* tout l'air circule par le nez, ce qui n'a pas lieu pour la prononciation de *i*, *e*, et que l'articulation est déterminée par la séparation légèrement explosive du voile du palais et de la partie postérieure de la langue.

C'est une *linguo-palatale résonnante*.

Le *c* ou *s* dur, comme dans *souci*, s'obtient presque sans déranger la langue qui doit prendre un point d'appui des deux côtés sur les canines supérieures, le bout étant maintenu libre pour laisser passer par une très petite ouverture un soufflement.

C'est une *sifflante sonore*.

Sans rien changer à son mécanisme, mais en y ajoutant la sonorité de la voix, on obtient le *ç* ou *s* doux qui lui correspond, comme dans *çèbre*, *asile*.

C'est une *sifflante résonnante*.

La lettre *f* s'obtient par l'appui avec mollesse de la lèvre inférieure sur les dents supérieures en soufflant; le léger passage de l'air laisse entendre distinctement la lettre *f*.

C'est une *labio-dentale insonore*.

Par le même mécanisme, en laissant entendre légèrement la sonorité de la voix, la consonne *v*, qui est sa correspondante se produit exactement.

C'est une *labio-dentale résonnante*.

L'articulation du *ch* (*chant*) s'obtient en appuyant la langue des deux côtés au palais sans qu'elle touche les dents, et en laissant au milieu un passage assez large. Il faut alors souffler fortement pour obtenir cette articulation; en général on avance un peu les lèvres, mais ce mouvement n'est pas essentiel à la production de l'articulation.

C'est une *linguo-palatale insonore*.

La correspondante est le *g* ou *j* (*genou*, *joujou*) qui s'obtient en ajoutant au mécanisme précédent le léger bruit de la voix.

C'est une *linguo-palatale résonnante*.

La lettre *h* n'est qu'une poussée d'air expiratoire. Il est inutile de décrire le mécanisme de la lettre *x* qui est composée de *k* et d'*s* dur.

La connaissance exacte du mécanisme propre à chaque articulation conduit évidemment à corriger les défauts naturels ou acquis, et, lorsque ceux-ci sont le résultat d'une vicieuse conformation, à les amoindrir autant que possible.

Les défauts les plus ordinaires se rencontrent sur le *ch* et le *j*, qui souvent sortent sur un côté de la bouche, entre les dents et les joues qu'il faut, dans ce cas, comprimer assez complètement contre les mâchoires pour qu'aucune parcelle d'air n'y puisse passer, et, dans cette position, se reporter aux principes relatifs à cette consonne. Les lettres, *c*, *s* et *ç* sont souvent entachées de blaisement, ce qui vient de l'avancement de la langue sur les dents et même quelquefois en dehors. Il faut exiger, dans ce cas, que la langue reste derrière les dents, sans les toucher. On rencontre, du reste, toutes sortes de défauts et, pour les corriger, il faut toujours en revenir à l'étude attentive et intelligente du mécanisme particulier à chaque consonne.

Toutes les articulations peuvent être obtenues dans tous les degrés de force et de douceur : et je rappellerai ici ce que j'ai dit en commençant cette étude : l'articulation est un obstacle opposé par les

organes de la parole à l'expulsion de l'air. Le degré de la résistance, la suspension plus ou moins longue de l'éclosion de la voyelle qui suit l'articulation, les mille nuances qu'on peut lui donner, sans rien déranger à la pureté de son mécanisme, sont un des principaux et un des plus puissants moyens d'expression dans le chant.

Il est donc indispensable de bien connaître le mécanisme de chaque articulation, afin d'en tirer tous les effets que peut désirer un artiste doué de sensibilité.

## DE LA RESPIRATION, CONSIDÉRÉE GRAMMATICALEMENT, AU POINT DE VUE DE LA DÉCLAMATION LYRIQUE.

Bien respirer, aussi bien au point de vue grammatical et déclamatoire qu'au point de vue mélodique, c'est bien ponctuer.

Le chanteur qui connaît parfaitement sa langue aura donc un avantage réel sur celui dont l'instruction laisse à désirer sous ce rapport. Nous ne saurions trop engager les élèves qui sont dans ce cas à se mettre bravement à l'étude, comme des enfants, afin de combler cette regrettable lacune.

S'il était possible d'adjoindre aux études musicales du Conservatoire un cours d'enseignement primaire à l'usage des élèves de chant et de déclamation lyrique, je suis convaincu que certains l'accepteraient avec reconnaissance et qu'il en résulterait des avantages fort appréciables. La nature de ce livre ne comporte pas une étude complète de la langue française, mais nous pouvons donner à l'élève des notions élémentaires qui lui éviteront beaucoup de fautes de diction et pourront éveiller son attention sur des choses auxquelles il n'aurait pas songé tout d'abord.

On peut respirer après chaque signe de ponctuation. On peut aussi le faire après chaque membre de phrase formant sinon un sens complet, au moins un fragment dont les mots ne soient pas rigoureusement dépendants des précédents ou des suivants.

Faut-il dire qu'on ne doit jamais respirer entre les syllabes d'un même mot?

C'est une faute si grossière que je ne crois pas nécessaire d'insister.

On ne respirera jamais entre deux mots unis par une liaison comme *doux ami*.

On ne doit jamais respirer après l'article, qu'il soit simple ou contracté.

EXEMPLE : *Le piano, au père, aux arbres.*

L'*adjectif*, quelle que soit sa nature, ne sera jamais séparé du nom par une respiration.

EXEMPLES : *Bon père, mère aimable, ma femme, leurs filles, ce prince, ces enfants, un homme, cent femmes, premier jour, vingtième année, chaque homme, certaines choses, etc.*

Les *adjectifs* ne seront jamais séparés de leur *comparatif*.

EXEMPLES : *Aussi aimable, plus jolie, moins belle.*

Ni des adverbess *très, fort, bien*.

EXEMPLES : *Fort laide, très beau, bien gentille.*

On ne respirera pas entre le verbe et les *adjectifs comparatifs* meilleur, moindre, pire.

EXEMPLE : *Il est meilleur, elle est pire, etc.*

Les pronoms personnels ne seront jamais séparés du verbe par une respiration.

EXEMPLE : *Je le connais, je leur parle, donnez-leur.*

EXEMPLE : « C'est mon ami, j'en ai reçu un service ».

On ne doit pas respirer après le pronom démonstratif *ce*; il est rarement permis de le faire après *celui, celle, ceux, celles, cela, qu'est-ce, est-ce*.

On ne doit l'autoriser que dans des mouvements lents, quand la respiration est tout à fait insuffisante, et avec un grand discernement.

Ne pas respirer après les pronoms conjonctifs *qui, que, quoi, dont, etc.*

EXEMPLE : *Vous qui savez; l'homme dont je parle.*

On ne respirera pas non plus après les pronoms *on* et *l'on*.

Le pronom *rien* ne doit pas être séparé du verbe par une respiration.

EXEMPLE : Je n'ai *rien dit*, je ne *dis rien*.

Ne pas respirer entre le mot *ce* et un autre pronom conjonctif.

EXEMPLE : *Ce que, ce qui, ce dont*.

On ne respirera pas entre le verbe et le sujet qui se suivent immédiatement.

EXEMPLE : *L'élève chante, le maître écoute, tu chantes, il déclame*.

Quand un verbe a deux sujets, on peut faire exception à la règle ci-dessus.

EXEMPLE : Ma fille et mon fils *chantent*.

On peut respirer avant le mot *chantent*.

Ne pas respirer entre le verbe et l'attribut.

EXEMPLE : L'homme *est méchant*.

Respirer après le mot *est* serait une grosse faute.

Ne pas respirer entre le mot *que* et le pronom dans le mode subjonctif.

EXEMPLE : *Que je fasse*.

Ne pas respirer entre le verbe et l'auxiliaire.

EXEMPLE : *Je suis venu, j'ai mangé*.

Non plus entre deux verbes se suivant.

EXEMPLE : *Savoir lire, pouvoir chanter*.

On ne doit pas respirer entre le verbe et son complément direct, s'ils se suivent immédiatement.

EXEMPLE : *Joseph aime son frère*.

Ne pas respirer après le mot *aime*.

EXEMPLE : Voici le morceau *que j'ai chanté*.

Faites-lui chanter *ce qui* lui plaît.

Ne respirez ni après *que*, ni après *ce qui*.

Ne pas respirer entre le verbe et son complément direct.

EXEMPLE : *Donne-moi ma musique,*

*Il me parle,*  
*Il te parle,*  
*Il nous parle,*  
*Il vous parle,*

} Ne pas respirer après les mots : *me, te, nous, vous*.

*Il vous a parlé,*  
*Je leur parlerai,*  
*Je lui dirai,*

} Ne respirer entre aucun de ces mots.

Ne pas respirer après le mot *en*.

On ne doit jamais respirer entre deux mots unis par un trait d'union.

On ne doit pas séparer par une respiration le verbe de l'adverbe.

EXEMPLE : Cet artiste *chante admirablement*.

Ni entre l'adverbe et l'adjectif.

EXEMPLE : Cet enfant *est parfaitement doué*.

On ne séparera jamais par une respiration les locutions : *à tort, a regret, à la hâte, à l'envi, avec sagesse, avec soin, en vain, par hasard, au delà, en deçà, au-dessus, au-dessous, en haut, en bas, à côté, nulle part, plus tôt, dans peu, depuis peu, tout à fait, à tel point, au plus, le plus, le moins, sans doute, point du tout, ne pas, ne point, non pas*.

Ne pas respirer entre la préposition et les nom, pronom ou verbe qui la suivent.

EXEMPLE : Je vous invite à *chanter*,  
Aller à la *campagne*,  
La musique de *Beethoven*,  
*Rentrez chez vous*, etc.

Ne pas respirer entre les mots formant une locution prépositive comme à *cause de*, *en raison de*, etc.

On ne doit pas respirer, en général, après une conjonction ni entre les mots formant une locution conjonctive.

EXEMPLE : *Émile et Joseph* chantent bien,  
Je crois *que vous travaillez bien*,  
Étudiez bien *afin que* votre maître soit content.

(Cette règle n'est pas sans exceptions.)

On peut respirer avant et après toute interjection ou exclamation; mais il n'est pas toujours indispensable de le faire. On peut considérer tout une phrase comme exclamative pour ne respirer qu'à la fin de cette phrase, surtout si le compositeur a traité sa mélodie dans ce sens.

Dans cette phrase de la *Reine de Chypre* :

*Ah! qu'un ciel sans nuages.*

On ne peut respirer qu'après le mot *nuages*, afin de ne pas couper la mélodie d'une manière ridicule. Quand une phrase est répétée deux fois, on doit respirer avant la seconde et donner à celle-ci une plus grande importance d'expression.

Dans les mouvements très lents on est obligé de fractionner beaucoup les phrases, mais cela peut presque toujours se faire sans blesser la grammaire ni le sens commun. Il est quelquefois permis de respirer entre chaque mot d'une phrase, pour produire un effet de déclamation haletante.

Les compositeurs sont aujourd'hui très soucieux de ces règles constitutives d'une bonne déclamation. Cependant, les phrases musicales sont quelquefois conçues de manière à nécessiter certaines exceptions. Mais il est rare qu'un chanteur habile ne trouve pas moyen de concilier les exigences du souffle et des règles, tout en restant subordonné à la pensée du compositeur.

Dans le cas très rare où ce serait impossible, il faudra songer qu'on est musicien avant d'être chanteur et faire le sacrifice de la règle; mais cela ne se présente presque jamais.

## DE LA RESPIRATION AU POINT DE VUE MÉLODIQUE.

On ne respire pas seulement pour emplir ses poumons d'air. Ainsi que nous l'avons dit au chapitre précédent, la respiration est à la mélodie ce qu'est la ponctuation au discours; elle a pour objet de séparer les phrases les unes des autres, de faire comprendre les divisions et subdivisions qu'elles comportent, afin de donner à chacune l'importance qu'elle doit avoir.

Un élève bon musicien, qui comprend la contexture d'une phrase au double point de vue mélodique et harmonique, respirera d'une manière raisonnée, servira l'idée du compositeur en présentant la phrase dans sa véritable forme; mais celui dont les études musicales seront insuffisantes, ne consultant pour respirer que le besoin de renouveler sa provision d'air, interprètera la phrase d'une manière boiteuse, ne présentant plus pour l'auditeur qu'un sens vague et souvent dénaturé.

On ne peut que donner ici quelques exemples généraux, en conseillant à l'élève de s'instruire autant que possible dans son art, car c'est le seul moyen d'arriver à une compréhension parfaite de la musique dans tous ses détails, d'en percevoir toutes les finesses, de développer son organisation et de devenir réellement un artiste.

Les phrases musicales sont ordinairement symétriques; elles procèdent en général par deux, quatre, six, ou huit mesures (on en trouvera aussi de trois mesures), et naturellement chacune peut être séparée par une respiration.

La petite phrase de deux mesures qui suit peut être exécutée dans un mouvement d'andante, en une seule respiration :



Le fragment de huit mesures qui suit, séparé par une respiration après la quatrième mesure (repos à la dominante), peut être subdivisé en plaçant une respiration après le *sol* de la 2<sup>e</sup> mesure, et une autre après le *ré* de la 6<sup>e</sup> mesure, sans que la forme mélodique en soit altérée, non plus que son harmonie.



Mais les phrases ne sont pas toujours symétriques et, dans ce cas, l'étude attentive de leur contexture est plus importante et plus difficile.

Dans l'exemple suivant la première respiration est placée après le deuxième temps de la troisième mesure, et la seconde avant le *si* naturel de la sixième mesure. Il ne serait pas possible de respirer autrement sans altérer le sens mélodique de ce fragment.



Le mouvement a aussi une grande influence sur la manière de placer les respirations.

Dans un mouvement très lent elles seront forcément plus fréquentes et il sera plus difficile de choisir la place qu'elles devront occuper.

Dans l'exemple suivant, la première et la seconde mesure se répondant, on a pu placer entre elles une respiration, ainsi qu'avant la troisième mesure qui commence un nouveau fragment ; il en est de même pour la respiration placée après le *fa* de la cinquième mesure, mais il a fallu aller jusqu'au *mi* de la septième mesure sans respirer, afin de laisser résoudre le *ré* (7<sup>e</sup> dominante) sur l'*ut* dont il est inséparable.



De ceci on doit tirer la conséquence qu'il est interdit de respirer entre deux notes nécessairement liées entre elles par la résolution obligatoire d'une dissonnance.

Dans un mouvement très rapide il est quelquefois mieux d'unir deux membres de phrase dans une seule respiration.

La seule respiration possible dans l'exemple suivant serait après le *mi* de la quatrième mesure, mais elle donnerait à ce fragment un caractère d'étouffement désagréable.

Très vite



Certaines phrases sont composées de petits fragments qui, pour être exécutés dans leur vrai sens, nécessitent des respirations fréquentes et très courtes.

La phrase suivante demande une respiration à chaque demi-soupir, indépendamment de celle qui doit être prise après la seconde mesure.

Andante agitato



L'exemple suivant présente une phrase de six mesures qui ne peut être divisée par une respiration qu'après l'*ut* de la troisième mesure.



L'exemple suivant composé de trois mesures peut être exécuté d'une seule respiration ; mais on pourrait, à la rigueur, en placer une après la seconde mesure.

Andante



En général on respire avant la rentrée d'un motif, mais dans certains cas, il est permis de ne pas le faire. La rentrée du motif est alors d'autant plus piquante qu'elle n'est pas attendue; néanmoins il faut être sobre de cet effet si l'on ne veut en détruire le charme par la satiété.

Nous avons dit plus haut que la respiration ne devait pas interrompre la résolution d'une dissonance; il est cependant des cas où cela peut produire un bon effet en laissant momentanément désirer la rentrée du motif. Dans l'exemple suivant, on pourra, après avoir ralenti la quatrième mesure, respirer après le fa *dièze* et faire attendre le sol un instant.

De cet effet, comme de beaucoup d'autres, il ne faut pas être prodigue.



Nous avons dit au chapitre III que la respiration doit s'effectuer sans bruit. Il est pourtant inévitable et même nécessaire dans l'exécution de certains passages très dramatiques de déroger à ce principe. La respiration peut alors être suffoquée, haletante, etc., et devient dans ce cas un élément déclamatoire servant à augmenter la puissance de l'expression. Cependant, même au milieu des situations les plus tragiques, le chanteur doit rester assez maître de lui-même pour ne pas érailler sa voix; il doit invariablement la conserver pure, sous peine de n'être plus... un chanteur.

Il ressort de ces exemples que, pour respirer correctement, il faut être très attentif et assez bon musicien pour se rendre compte de la formation d'une phrase musicale dans tous ses détails.

Cela est d'autant plus délicat aujourd'hui, que dans la musique dramatique les compositeurs se sont beaucoup affranchis des formes symétriques, au moins en apparence, pour se conformer au mouvement scénique et déclamatoire imposé par les exigences théâtrales.

Quelques artistes sont guidés dans cette étude par un instinct naturel qui remplace quelquefois le savoir, mais qui, bien que très appréciable, ne peut donner que des résultats inégaux et incomplets.

## LE SENTIMENT. — L'EXPRESSION. — LE STYLE.

Etre affecté profondément, ému, exalté par la lecture, le récit, la représentation ou l'audition d'une œuvre artistique, littéraire ou musicale, c'est avoir du sentiment.

Le rendre avec force, avec douceur, avec enthousiasme, c'est de l'expression. Quoi qu'on en ait dit, celui qui n'a point de sentiment ne peut avoir d'expression, celle-ci étant la conséquence de celui-là.

Le sentiment ne s'imité pas, on l'étudie, on en observe les effets, on déduit de ses observations des principes pour en fixer l'expression, mais à la condition absolue d'avoir senti d'abord.

Quiconque n'a point de sentiment ne sera jamais un artiste; mais il est indispensable que notre sentiment soit analysé, examiné avec intelligence, et que, par cette action réflexe sur soi-même, on en règle les effets pour en rendre l'expression juste et solidement établie.



Sans cette condition, le sentiment est désordonné, l'artiste s'énerve et est exposé à perdre tout l'avantage de ses qualités natives.

C'est cette analyse, cette réglementation des effets inspirés par le sentiment, qui permettent à l'artiste de se posséder complètement, même dans l'expression des situations les plus émouvantes. Le sentiment et l'expression se complètent par le style.

Le style a été défini de bien des façons. On pourrait dire que c'est « la manière d'être de l'expression », manière particulière à chaque individu. Le style est personnel.

Mais pour rendre l'œuvre d'un compositeur dans le style qui lui est propre, il faut, indépendamment d'une correction parfaite, s'imprégner de sa manière, de son individualité, et s'y incarner assez fortement pour qu'elle devienne momentanément la vôtre.

Pour cela, il faut une faculté particulière d'assimilation, une grande sensibilité, de l'imagination et une bonne instruction musicale. Cette dernière condition est indispensable ; sans elle on peut chanter jusqu'à un certain point avec un style particulier, mais celui-ci, n'étant pas toujours d'accord avec la pensée intime du compositeur, peut en dénaturer le sens.

Il me serait facile de citer des artistes, hommes et femmes, d'un talent indiscutable et justement célèbres, qui n'ont jamais chanté qu'avec leur style particulier, quelle que fût la musique qu'ils étaient chargés d'interpréter. C'est là un défaut capital.

Les compositeurs le supportent avec indulgence quand le succès couronne leurs œuvres, mais au fond de leur cœur ils ne le pardonnent pas.

On ne devra jamais oublier que la première condition d'un grand style est la correction parfaite. Si l'on y joint un profond sentiment, bien analysé, bien fixé et fortement exprimé, c'est l'idéal de l'interprétation.

#### FIN DE LA MÉTHODE

